



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "FEDERICO II"  
Dottorato di ricerca in Scienze Archeologiche e Storico-artistiche  
Dipartimento di discipline storiche "Ettore Lepore"

Tesi di dottorato  
XXV ciclo

CROCIFISSI LIGNEI TOSCANI FRA TARDO DUECENTO E PRIMA METÀ DEL CINQUECENTO.  
LINEE DI SVILUPPO E DIFFUSIONE TERRITORIALE

Tomo I

Tutor: Prof. FRANCESCO CAGLIOTI

Dottorando: GIANLUCA AMATO

ANNO ACCADEMICO 2012-2013



## **INDICE**

### **Tomo I**

#### **1. La fine del Duecento e il Trecento**

- 1.1 Un prototipo condizionante:  
il Crocifisso drammatico di Giovanni Pisano ..... » p. 2.
- 1.2 Il Crocifisso dei Cappuccini di Pisa ..... » p. 24.
- 1.3 Il Crocifisso della Collegiata di Sant'Andrea a Empoli ..... » p. 34.
- 1.4 Il Crocifisso della chiesa di Santa Caterina d'Alessandria a San Miniato al Tedesco:  
una nuova ipotesi di lettura ..... » p. 41.
- 1.5 Uno sguardo al tipo di Crocifisso gotico di Andrea e di Nino Pisano, con gli esiti in area lucchese  
..... » p. 48.
- 1.6 Opere senesi del Trecento ..... » p. 61.

#### **2. Il Quattrocento a Siena**

- 2.1 Profilo introduttivo ..... » p. 104.
- 2.2 I Crocifissi senesi fra Tardogotico e primo Rinascimento ..... » p. 106.
- 2.3 Tra Lorenzo di Pietro "il Vecchietta" e Giovanni di Stefano.  
I Crocifissi senesi della fine del Quattrocento ..... » p. 118.
- 2.4 Una digressione sul Cristo morto di Francesco di Giorgio ai Servi di Siena ..... » p. 134.

#### **3. Crocifissi fiorentini fra Quattrocento e Cinquecento**

- 3.1 Profilo introduttivo ..... » p. 142.
- 3.2 Giuliano e Benedetto da Maiano ..... » p. 144.
- 3.3 Baccio da Montelupo ..... » p. 169.
- 3.4 Per i maestri intagliatori della cornice del Tondo Doni.  
Il Crocifisso dell'oratorio della Misericordia a Montepulciano ..... » p. 185.
- 3.5 Nuovi Crocifissi di Giuliano, Antonio e Francesco da Sangallo ..... » p. 194.
- 3.6 I Crocifissi di Andrea Ferrucci da Fiesole e della sua bottega ..... » p. 216.
- 3.7 Due postille su Giovann'Angelo Montorsoli e Giovanni Bandini ..... » p. 233.

**Bibliografia generale** ..... » p. 237.

### **Tomo II**

**Appendice figure** ..... » p. 273.

**La fine del Duecento e il Trecento**

## 1.1 Un prototipo condizionante: il Crocifisso drammatico di Giovanni Pisano.

Poco prima del 1312, all'apice della fama e di una carriera irrequieta, Giovanni Pisano, il più geniale e il più innovativo fra gli scultori attivi tra Due e Trecento in Italia, consacrava ai posteri, con una lunga iscrizione, una delle sue maggiori imprese: il pergamo della Cattedrale di Pisa (1302-1312).

“[...] Iohannes iste dotatus  
Artis sculpture pre cunctis ordine pure  
Sculpens in petra ligno auro splendida, tetra  
Sculpere nescisset vel turpia si voluisset”.

Superiore a tutti nell'arte della scultura, Giovanni creò dunque opere splendide in pietra, in legno e in oro, secondo le buone regole dell'arte; e tale fu la sua grandezza di scultore che, come egli afferma, non avrebbe potuto creare opere goffe e sgraziate nemmeno se lo avesse voluto.

La perfetta padronanza delle diverse tecniche dell'arte non è certo una dote rara fra gli artisti del Medioevo. Quello che sconcerta è l'ostentata consapevolezza che Giovanni dichiara nei confronti del proprio ruolo e del valore delle sue creazioni. Mai un artista del Medioevo si era spinto fino a tanto; mai aveva legato in maniera indissolubile il proprio nome a un'opera evocando gli sforzi sostenuti, le incomprensioni, le tensioni e le rotture coi committenti, e rivendicando una superiorità rispetto a ogni forma di giudizio critico nei confronti del proprio operato (“Se probat indignum reprobans diademate dignum / Sit hunc quem reprobatur se reprobando probatur”; mostra di essere indegno colui che critica chi è degno di una corona, e chi riprova prova a sua volta di essere riprovevole).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Si veda Roberto Paolo Novello, *Giovanni Pisano: gli inizi dell'artista moderno*, in *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, a cura di Enrico Castelnuovo, Bari 2004, pp. 138-146. Benché discutibile per alcune interpretazioni, sull'iscrizione del pulpito del Duomo di Pisa si veda il recente contributo di Ottavio Banti, *Giovanni Pisano: rileggendo le due epigrafi del Pergamo del Duomo di Pisa*, in ‘Critica d'Arte’, LXIX, 2007, 29/31, pp. 105-113. Si veda inoltre Clario Di Fabio, *Il prezzo, il valore e il riconoscimento sociale del lavoro dello scultore: Giovanni Pisano e altri casi nella Toscana del primo Trecento*, in *Medioevo: arte e storia*, Atti del Convegno Internazionale di Studi a cura di Carlo Arturo Quintavalle [Parma, 18-22 settembre 2007], Milano 2008, pp. 609-620.

Come opportunamente è stato osservato dagli studi,<sup>2</sup> la vocazione auto-celebrativa dell'iscrizione del pergamo nel Duomo di Pisa interessa anche per un altro aspetto. Al contrario della diffusa e scarsa considerazione riservata alla scultura lignea dipinta dalla storiografia post-vasariana, votata alla gerarchizzazione dei materiali e all'esaltazione delle opere in marmo e in bronzo, l'epigrafe giovannea rivendica, senza alcun imbarazzo, il prestigio e la competenza del maestro nelle diverse tecniche della scultura, non ultima quella in legno.<sup>3</sup>

Di quella che dovette essere una parte considerevole dell'attività della bottega di Giovanni, come del resto della maggioranza degli scultori tardo-medievali,<sup>4</sup> sopravvive oggi un numero significativo di testimonianze, costituite, salvo che in una occorrenza,<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Max Seidel, "Sculpens in ligno splendida". *Sculture lignee di Giovanni Pisano*, in *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra a cura di Mariagiulia Burrelli [Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 8 novembre 2000 - 8 aprile 2001], Milano 2000, pp. 79-94, in part. pp. 79-80. Per una rassegna più ampia si veda Marco Collareta, *La fama degli artisti*, in *Storia delle arti in Toscana*, II, *Il Trecento*, a cura di Max Seidel, Firenze 2004, pp. 75-88.

<sup>3</sup> Sulla versatilità tecnica del maestro, che "trattando marmo o avorio non conobbe impaccio e inciampi di materia dura a domare e reluttante" (Luigi Dami, *Legni policromi di Siena*, in 'Dedalo', III, 1922-1923, pp. 760-776, in part. p. 760), si veda in particolare Max Seidel, *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, II, Venezia 2003, pp. 345-462 (con bibliografia).

<sup>4</sup> Fondamentale è il processo di rivalutazione critica della scultura lignea intrapreso a partire soprattutto dalla rassegna senese *Scultura dipinta* del 1987, alla cui introduzione del catalogo rinvio per de ragguagli sui tempi e sulle motivazioni della sfortuna dei manufatti in legno dipinto. Si veda Alessandro Bagnoli, *Introduzione*, in *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450*, catalogo della mostra a cura di Alessandro Bagnoli e Roberto Bartolini [Siena, Pinacoteca Nazionale, 16 luglio - 31 dicembre 1987], Firenze 1987, pp. 12-14.

<sup>5</sup> Il riferimento è alla testa giovannea del *Battista* sorretta da un Angelo nel Museo della Cattedrale di Pistoia. Nell'ambito della recente rassegna su Marco Romano, la testa del *Battista* è stata definitivamente riconosciuta a Giovanni Pisano (Alessandro Bagnoli, in *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, catalogo della mostra a cura di Alessandro Bagnoli [Casole d'Elsa, Museo Civico Archeologico e della Collegiata, 27 marzo - 3 ottobre 2010], Cinisello Balsamo [Milano] 2010, cat. n. 1, pp. 150-155). Tale soluzione, che trae origine da una precedente ipotesi di lettura di Antje Middeldorf Kosegarten, la quale, non potendo disporre delle opportune verifiche tecniche emerse dal recente restauro di Barbara Schleicher, e considerando plausibile l'idea di un viaggio di Giovanni nell'Île-de-France per meglio spiegarne i rapporti col gotico di Francia, grazie a una serie di raffronti con alcune figure della *Fontana* di Perugia (1278) e con il *Crocifisso* ligneo del Museo dell'Opera di Siena attribuiva integralmente al maestro l'*Angelo con la testa del Battista* di Pistoia (Antje Middeldorf Kosegarten, *'Langiolo chola testa di Sco Giovanni in mano': zum Werk Giovanni Pisanos*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', XXXIV, 1990, pp. 1-68). L'ipotesi della studiosa è stata successivamente smentita o accolta solo in parte, oscillando tra il totale rifiuto (Max Seidel, *Un Crocifisso di Giovanni Pisano a Massa Marittima*, in 'Prospettiva', 62, 1991, pp. 66-77, in part. nota 24 [p. 77]; riedito in Idem, *Arte italiana* cit., II, 2003, pp. 449-462) e le soluzioni di compromesso, volte, piuttosto, a individuarvi la mano di uno stretto seguace di Giovanni, con il conseguente slittamento della datazione dell'opera al primo decennio del Trecento (da ultimo Enrica Neri Lusanna, in *Arnolfo. Alle origini del Rinascimento fiorentino*, catalogo della mostra a cura di Enrica Neri Lusanna [Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, 21 dicembre 2005 - 21 aprile 2006], Firenze 2005, cat. n. 3.8, pp. 386-387). A dirimere la questione è stata una proposta di Roberto Bartolini, il quale ha ipotizzato che la figura di Pistoia, così come appare oggi, sia in realtà un palinsesto figurativo, con la figura dell'*Angelo*, scopita da uno scultore francese nel terzo quarto del Duecento, su cui si è inserito – a breve distanza di tempo – l'intervento di Giovanni Pisano, cui spetterebbe la sola testa del

da Crocifissi lignei dipinti. Come ha bene osservato Max Seidel, nel quadro complessivo della scultura medievale Giovanni Pisano può essere considerato come il vero “creatore del canone del Crocifisso ligneo gotico toscano”:<sup>6</sup> le sue interpretazioni e variazioni sul tema della Crocifissione influenzarono, infatti, in modo decisivo gli scultori delle generazioni successive. A monte di tale rinnovamento si colloca l’esperienza di Nicola Pisano, per il quale, com’è noto, possediamo solo opere in legno riconducibili al suo stretto ambito.<sup>7</sup> Nella straordinaria produzione di questo maestro figurano nondimeno alcune tra le rappresentazioni più significative prodotte nei decenni intorno alla metà del Duecento su questo specifico soggetto: dalla misura del rilievo marmoreo della *Crocifissione* nel pulpito del Battistero di Pisa, alla coeva lunetta con la *Deposizione di Cristo* del portale sinistro della Cattedrale di Lucca, eseguite rispettivamente entro e intorno il 1260, alla più evoluta *Crocifissione* del pergamo del Duomo di Siena, collocabile tra il 1265 e il 1268 (figg. 1-6). Prototipi importanti, questi, non solo poiché costituiscono dei punti cronologici fermi. Come ha precisato Margrit Lisner, si tratta, infatti, d’immagini colte che implicano la combinazione di tradizioni differenti: schemi bizantini – si pensi, solo per fare un esempio, a certi fortunati moduli compositivi delle Croci dipinte di Giunta Pisano – sono attentamente rielaborati attraverso il personale recupero di elementi del mondo antico e di modelli del gotico d’Oltralpe.

La modellazione delle mani nel *Cristo* del pergamo pisano, con le palme dischiuse, le dita messe bene in evidenza, la lieve estroflessione del busto e la proiezione in avanti delle gambe, come ancora la presenza del *nimbus cruciger* al posto della corona di spine

---

*Battista*. Il recente restauro di Barbara Schleicher e il conseguente affondo critico di Alessandro Bagnoli hanno confortato questa ipotesi, evidenziando inoltre la fitta rete di rimandi che lega la testa del *Battista* pistoiese al piccolo *Crocifisso* giovanneo, a mio parere non autografo, nel Museo di Palazzo Corboli ad Asciano (A. Bagnoli, in *Marco Romano* cit., 2010, pp. 150-155).

<sup>6</sup> A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, p. 23.

<sup>7</sup> Tra le sculture lignee collegabili ai modi di Nicola Pisano è la bella *Madonna col Bambino* nel Museo di Chianciano, inizialmente considerata da Enzo Carli come opera eseguita nella “scia immediata di Arnolfo di Cambio” e datata dallo studioso “entro i primi decenni del Trecento” (Enzo Carli, *La scultura lignea senese*, Milano-Firenze 1951, p. 102), che è invece un’opera più antica e direttamente connessa con la bottega di Nicola (Laura Martini, in *Restauro 1983-1988*, catalogo della mostra [Siena, Pinacoteca Nazionale, dicembre 1988], Siena 1988, pp. 7-10). Al medesimo ambiente può essere ricondotta inoltre la *Madonna col Bambino*, qualitativamente meno alta e purtroppo assai ridipinta, nella chiesa di Santa Maria Assunta a Orbignano (Pistoia), recentemente presa in esame da Gabriele Marangoni come opera di “ambito arnolfiano” della fine del XIII secolo (Gabriele Marangoni, *Nascoste sugli altari. Argomenti di scultura lignea medievale nella Valdinevole lucchese*, Pisa 2006, cat. n. 15, pp. 127-130).

(che compare in Italia particolarmente dai primi decenni del Trecento),<sup>8</sup> sono un esplicito rinvio al tipo bizantino del *Christus patiens*, così come nella prima metà del Duecento lo aveva definito in pittura Giunta Pisano. Tuttavia, rispetto alla contemporanea produzione di Croci dipinte, gli esempi di Nicola Pisano evidenziano una visione e una resa più naturale della figura umana. Nel segno di un mirato recupero degli *exempla* del mondo antico, e annullando le astrazioni e i formalismi tipici della tradizione bizantina, come l'innaturale inarcamento del corpo ancora percepibile nel rilievo del pergamo del Battistero di Pisa, le figure piegano adesso le gambe franando sotto il peso del corpo. Le gambe figurano incrociate, attraversate da una sottile tensione, con i talloni rivolti verso l'esterno, e i piedi fermati da un solo chiodo, secondo quegli aspetti di maggiore realismo e di fisica concretezza comuni al linguaggio gotico d'Oltralpe.<sup>9</sup>

La volontà di trovare strumenti efficaci per raccontare contenuti, la creazione di nuove formule, di nuovi schemi e nuovi modi per descrivere la realtà (“*ea quae sunt sicut sunt*”, secondo l'espressione usata da Federico II nel *De arte venandi cum avibus*), e

---

<sup>8</sup> Sulla diffusione della corona di spine nelle raffigurazioni dei Crocifissi a partire dall'arrivo della relativa reliquia a Notre-Dame di Parigi, nel 1239, sull'affermazione nei repertori figurativi oltremontani soprattutto dall'ultimo quarto del Duecento, e sulla tardiva ricezione da parte degli artisti italiani, si veda il riferimento di Giovanni Valagussa, in *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*, catalogo della mostra a cura di Massimo Medica [Bologna, Museo Civico Archeologico, 15 aprile - 16 luglio 2000], Venezia 2000, p. 266. Si veda inoltre Sabina Spannocchi, *Il Crocifisso eburneo di Marco Romano nel Victoria and Albert Museum di Londra*, in *Marco Romano* cit. 2010, pp. 140-147, in part. p. 146, note 16-18 (p. 147).

<sup>9</sup> Nella pittura italiana del Duecento, benché in numero limitato, non sono del tutto assenti le rappresentazioni di Crocifissi a tre chiodi. Si vedano, tra le varie, la *Croce* processionale dipinta fronto-retro da uno stretto collaboratore di Giunta Pisano oggi nel Museo Nazionale di San Matteo a Pisa, ma proveniente dal monastero vallombrosano annesso alla chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno (Lorenzo Carletti, in *Cimabue a Pisa: la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra a cura di Mariagiulia Burresi e Antonino Caleca [Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 25 marzo - 25 giugno 2005], Pisa 2005, cat. n. 12, pp. 120-121); l'analoga effigie dipinta da Bonaventura Berlinghieri nel dittico raffigurante il *Crocifisso tra scene della Passione* e la *Madonna col Bambino tra santi* nella Galleria degli Uffizi di Firenze (inv. n. 8575-8576), che proveniente dal convento delle clarisse di Lucca, in cui il *Cristo* figura rappresentato su di una *Gabelkreuz*, la caratteristica croce a braccia trasversali “Y” (Evelyn Sandberg-Valalà, *La Croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Roma 1980, pp. 713-714). A una fase più avanzata, negli anni settanta del Duecento, si collocano invece la *Croce* di Rinaldo da Siena nel Museo di San Gimignano (Victor Michael Schmidt, *Tipologia e funzioni nella pittura senese su tavola, in Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartolini, Luciano Bellosi, Michel Laclotte, Cinisello Balsamo [Milano] 2003, pp. 531-569, in part. p. 534) e quella, attribuita ad un ignoto maestro aretino, nel Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo, dove l'immagine del Redentore è raffigurata a gambe sovrapposte (Anna Maria Maetzke, in *Arte nell'aretino. Seconda mostra di restauri dal 1975 al 1979. Dipinti e sculture restaurati dal XIII al XVIII secolo*, catalogo a cura di Anna Maria Maetzke [Arezzo, San Francesco, 30 novembre 1979 - 13 gennaio 1980], Firenze 1979, cat. n. 3, pp. 20-21; Isabella Droandi, *Per la pittura del Duecento nell'Aretino*, in *Arte in Terra d'Arezzo: il Medioevo*, a cura di Marco Collareta e Paola Refice, Ospedaletto (Pisa) 2010, pp. 181-206, in part. pp. 200-201).

l'atteggiamento ben disposto verso il recupero dell'antico, che si traduce nel ricorso a uno stile volutamente all'antica (motivo che si ritrova nella scultura federiciana), definiscono un approccio moderno, distante dalle visionarie stilizzazioni della tradizione precedente e in linea con quel filone classicista della scultura europea che si afferma soprattutto in Francia.

Fondati su potenti volumetrie, su densi passaggi chiaroscurali e su una definizione più attenta dei contorni e dei caratteri espressivi, i Crocifissi di Nicola Pisano si stagliano su poderose croci arboree, dove il legno dei bracci non è formato da assi piallate, ma da tronchi d'albero irti di rami tagliati, allusivi al tema francescano del *Lignum vitae* di San Bonaventura da Bagnoregio. Tali croci si offrono nelle forme del tau, come nella *Crocifissione* del pergamo del Battistero di Pisa o nella lunetta del Duomo di Lucca, o di forma "Y" (*Gabelkreuz*), come accade invece nel pulpito del Duomo di Siena: elementi ricorrenti nei Crocifissi lignei fra Due e Trecento, ma di cui oggi, a causa delle sostituzioni avvenute nel corso dei secoli, sopravvive un numero abbastanza ridotto di testimonianze.<sup>10</sup>

In nessun'altra opera Giovanni Pisano si distanziò così chiaramente dal padre come nei suoi Crocifissi, perseguendo obiettivi radicalmente opposti – in termini d'intensità drammatica, di elaborazione delle superfici e di articolazione della figura – ma mantenendo comunque saldo il rapporto con i suoi modelli.<sup>11</sup> Parafrasando un bel passo di Giovanni Previtali, potremmo dire che, come Giotto nella *Croce* di Santa Maria Novella, Giovanni scavalcò "di un balzo la tradizione iconografica [...] che aveva fatto

---

<sup>10</sup> Nell'ambito dei Crocifissi di Giovanni Pisano si è conservata in originale la sola croce dell'esemplare del Museo dell'Opera del Duomo di Siena. Questa, a forma di "Y" e ottenuta in legno di tiglio, appare in tutta la sua freschezza naturalistica, velata di una pigmentazione verde-rame scurita con polvere di carbone e stesa su di una preparazione a gesso antica (forse non originale), che allude esplicitamente all'*arbor vitae* che nasce dal teschio di Adamo (si veda, oltre, la nota 27). La croce del Museo dell'Opera di Siena è integrata nella parte sommitale dall'inserito del *titulus crucis*. Quest'ultimo, oggi ridipinto con una tempera rossa recante l'acronimo "INRI" in oro a conchiglia, era in origine più ampio e di colore azzurro. Da quanto è emerso dalle indagini, esso recava l'iscrizione nelle tre lingue (ebraico, greco e latino) ricordate dalla tradizione evangelica, di cui sopravvive oggi la sola parte inferiore con alcuni frammenti del testo greco (si veda, oltre, la nota 34).

<sup>11</sup> Max Seidel, *La scultura lignea di Giovanni Pisano*, Firenze 1971, p. 12; Idem, "*Sculpens in ligno splendida*" cit., in *Sacre Passioni* cit., 2000, p. 82. L'idea, ormai superata, di una contrapposizione radicale tra i modi di Nicola e quelli di Giovanni Pisano, formulata alla fine dell'Ottocento dalla critica tedesca, è stata ripercorsa e ridefinita ultimamente da Seidel, che ha opportunamente fatto notare l'intenso dialogo tra i due grandi maestri. Si veda Max Seidel, *Padre e figlio: Nicola e Giovanni Pisano*, 2 voll., Venezia 2012, I, pp. 347-395.



del Crocifisso una sorta di simbolo araldico della Passione”, e invece, per la prima volta nella storia, scolpì “un uomo, un uomo vero, crocifisso”.<sup>12</sup>

Diversamente dagli esempi di Nicola, grandiosi e imperturbabili nella loro calma serena e olimpica, i Crocifissi di Giovanni introducono un’inquietudine e un dinamismo inediti. Con le loro strutture complesse essi si caratterizzano per le spasmodiche tensioni, le violente contorsioni e il profilarsi incisivo delle ossa sotto la pelle. In analogia con le sperimentazioni che, maggiormente nell’ultimo quarto del Duecento, spingono Giovanni a concepire figure libere di muoversi nello spazio, rivoluzionando il rapporto duraturo fra architettura e scultura e attribuendo all’aspetto plastico un ruolo di assoluta preminenza, i suoi esemplari si configurano, innanzitutto, come degli organismi dinamici che, annullando il punto di visione frontale, si articolano liberamente obbligando l’osservatore a ruotare intorno alla figura. C’è in essi, dunque, un accordo con quei moduli innovativi che l’artista sviluppa nelle grandiose statue dei *Profeti* e degli *Eroi dell’Antico Testamento* destinati alla facciata del Duomo di Siena (1285-1297).

Questo nuovo e drammatico modo di rappresentare l’emblema della Passione, con la concretezza di un evento vissuto, ben s’inserisce nell’ambito della crescente fortuna che simili immagini rivestirono, in particolare dagli ultimi decenni del Duecento, nelle cerimonie di carattere liturgico o nei riti penitenziali.<sup>13</sup> Il livello di perfezione formale, il

---

<sup>12</sup> Giovanni Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Milano 1967, p. 31. Sul valore paradigmatico che l’arte di Giovanni Pisano assume nei confronti della *Croce* di Santa Maria Novella di Giotto si veda, oltre, la nota 36.

<sup>13</sup> Sul ruolo di queste specifiche immagini di culto in ambito processionale si vedano: Margrit Lisner, *Holzkruzifixe in Florenz und in der Toskana von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento*, München 1970, pp. 10-11; M. Seidel, *La scultura lignea* cit., 1971, pp. 7-8; Idem, in *Scultura dipinta* cit., 1987, p. 26; Idem, *Un Crocifisso di Giovanni Pisano* cit., 1991, p. 72; Janneke Bauermeister, Marco Ciatti, Antonello Pandolfo, *I Crocifissi lignei di Giovanni Pisano: proposte per un confronto tecnico*, in ‘OPD Restauro’, III, 1988, pp. 153-161, in part. p. 154; Michele Tomasi, *Il Crocifisso di San Giorgio ai Tedeschi e la diffusione del “Crocifisso doloroso”*, in *Sacre Passioni* cit., 2000, pp. 57-76, in part. pp. 57-59; Roberto Bartalini, in *Duccio. Alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini, Luciano Bellosi, Michel Laclotte [Siena, Santa Maria della Scala - Museo dell’Opera del Duomo, 4 ottobre 2003 - 11 gennaio 2004], Cinisello Balsamo (Milano) 2003, cat. n. 81, pp. 470-473, in part. p. 470. Un uso in ambito processionale è attestato per gli esemplari del Duomo di Prato e della chiesa di Santa Maria a Ripalta a Pistoia (oggi in Sant’Andrea). Una destinazione analoga è stata proposta anche per il *Crocifisso* del Museo dell’Opera del Duomo di Siena, per il quale bisogna considerare – come intuì la Lisner (M. Lisner, *Holzkruzifixe* cit., 1970, nota 13, [p. 42]) – una possibile provenienza dalla Confraternita dei Raccomandati di Gesù Crocifisso nell’Ospedale di Santa Maria della Scala. Ad avvalorare questa ipotesi è la presenza di un “maestro Giovanni dell’Opera”, da identificare verosimilmente con lo scultore pisano, a quel tempo capomaestro dell’Opera del Duomo, tra gli iscritti alla confraternita nel 1295. Si vedano: Andrew Ladis, *Giovanni Pisano: unfinished business in Siena*, in ‘Arte cristiana’, LXXXII, 1994, pp. 177-184, in part. p. 179; S. Spannocchi, in *Marco Romano* cit., 2010, pp. 156, 158. Sui capitoli della Compagnia, per l’anno 1295, si vedano: Luigi De Angelis,



virtuosismo nel modellato e l'amplificarsi dei punti di osservazione aumentano il realismo e l'impatto emotivo delle rappresentazioni di Giovanni, che, reagendo alla nuova emotività religiosa, e trovando un perfetto riscontro teologico nella coeva letteratura devozionale, sollecitano il fedele a rivivere idealmente i momenti della Passione.<sup>14</sup> L'immagine del Crocifisso visualizza il sacrificio commemorato nella messa.<sup>15</sup> Quale sia il sentimento che anima queste figure lo si comprende osservando l'accento drammatico dei volti e il plasticismo dei corpi, dove il dolore pronunciato degli occhi, il cipiglio delle fronti, le labbra dischiuse e la definizione tagliente dei muscoli esprimono bene il senso delle parole del *Salmo* 22:

“Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato? / Lontane dalla mia salvezza le parole del mio grido! / Mio Dio, grido di giorno e non rispondi, / di notte, e non c'è tregua per me [...]. / Non stare lontano da me, / perché l'angoscia è vicina e non c'è chi mi aiuti. [...] / Io sono come acqua versata, sono slogate tutte le mie ossa. Il mio cuore è come cera, / si scioglie in mezzo alle mie viscere. Arido come un coccio è il mio vigore, / la mia lingua si è incollata al palato, mi deponi su polvere di morte [...], / hanno scavato le mie mani e i miei piedi. Posso contare tutte le mie ossa” (*Salmo* 22, vv. 2-3; 12-13; 15-18).

I richiami al *Salmo* 22 (21 secondo il computo greco), intesi nel senso di una prefigurazione e attualizzazione visiva del supplizio di Cristo sulla croce, sono del resto evidenti e trovano una puntuale traduzione nelle colte formulazioni di Giovanni. L'importanza di tali testimonianze consiste, inoltre, nel rivelare il livello di coscienza sociale e religiosa dei loro artefici, che, come afferma il “*providus vir magister*” Lando di Pietro nel 1338 in un raro documento autografo, intagliavano talvolta simili immagini con il preciso scopo di dare “memoria ala gente de la Passione di Yesu Christo” (fig. 297).<sup>16</sup> Al passaggio tra Due e Trecento l'intaglio di Crocifissi costituì dunque una parte

---

*Capitoli dei Disciplinati della venerabile Compagnia della Madonna sotto le volte dell'Illustrissimo e Revendissimo Spedale di Santa Maria della Scala di Siena de' secoli XIII, XIV e XV*, Siena 1818; Luciano Banchi, *Capitoli della Compagnia dei Disciplinati di Siena de' secoli XIII, XIV e XV*, Siena 1866, pp. 1-35.

<sup>14</sup> Per un approfondimento si veda M. Seidel, “*Sculpens in ligno splendida*” cit., in *Sacre Passioni* cit., 2000, pp. 82-88. Per un discorso generale sui temi della spiritualità e delle immagini si veda Michele Tomasi, *L'arte del Trecento in Europa*, Torino 2012, pp. 88-92.

<sup>15</sup> Guido Gentile, *Sculture per l'immaginario religioso*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di Enrico Castelnuovo e Giuseppe Sergi, 4 voll., Torino 2002-2004, III, 2004, pp. 253-270.

<sup>16</sup> A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, cat. n. 12, pp. 65-68. Per un profilo recente di Lando di Pietro si veda Roberto Bartalini, *Lando di Pietro*, in *Scultura gotica senese (1260-1350)*, a cura di Roberto Bartalini, Torino 2011, pp. 303-311. Il caso di Lando di Pietro è preso in considerazione da M. Collareta, *La fama* cit., in *Storia delle arti in Toscana* cit., 2004, pp. 80-81.

importante dell'attività di uno scultore, e il caso di Giovanni Pisano, che in questo ambito raggiunse i più alti vertici qualitativi, è in tal senso significativo.<sup>17</sup>

Se il computo dei Crocifissi giovannei annovera oggi una decina di esemplari concordemente riconosciuti si deve soprattutto a Margrit Lisner e a Max Seidel: le riflessioni scaturite dai loro studi, oltre ad aver ampliato notevolmente le conoscenze in un ambito fino a quel momento poco indagato,<sup>18</sup> hanno costituito infatti un valido orientamento per chiunque abbia affrontato questi problemi.<sup>19</sup> In particolare, gli esemplari in questione sono i Crocifissi nel Museo della Primaziale di Pisa (fig. 15)<sup>20</sup> e

---

<sup>17</sup> M. Seidel, *Un Crocifisso di Giovanni Pisano* cit., 1991, p. 74.

<sup>18</sup> Dopo l'esclusione dal fondamentale elenco delle sculture toscane in legno e terracotta di Cornelius von Fabriczy, dove i Crocifissi figurano in numero relativamente limitato, e tra gli esemplari di Giovanni Pisano è registrato il solo *Cristo* dell'allora Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino, ritenuto tuttavia non autografo (Cornelius von Fabriczy, *Kritisches Verzeichnis toskanischer Holz- und Tonstatuen bis zum Beginn des Cinquecento*, in 'Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen', XXX, 1909, Beiheft, pp. 1-88, in part. pp. 3, 57), dobbiamo attendere studiosi come Giacomo De Nicola, Mario Salmi e soprattutto Géza de Francovich per vedere il problema affrontato in maniera più articolata (Giacomo De Nicola, *Studi sull'arte senese. II. Di alcune sculture del Duomo di Siena*, in 'Rassegna d'Arte', XVIII, 1918, pp. 144-154, in part. p. 144; Mario Salmi, *Opere d'arte ignote o poco note. Un Crocifisso di Giovanni Pisano*, in 'Rivista d'Arte', XIII, 1931, pp. 215-221; Géza de Francovich, *L'origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso*, in 'Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte', II, 1938, pp. 143-261). Tali studi hanno aperto la strada ai successivi affondi di Enzo Carli, cui si deve peraltro il riconoscimento della piena autografia giovannea del *Crocifisso* dell'Opera del Duomo di Siena (*Mostra dell'antica scultura lignea senese*, catalogo a cura Enzo Carli [Siena, Palazzo Pubblico, 1949], Firenze 1949, pp. 39-40; Idem, *Scultura lignea* cit., 1951, pp. 102-103; Idem, *La scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo*, Milano 1960, pp. 41-42).

<sup>19</sup> Dopo una breve introduzione metodologica alle problematiche connesse a questo tipo di ricerca, la Lisner diede inizio alle pagine del suo volume con un capitolo – *Der Beitrag Pisas* – centrato sull'importante contributo di Pisa nel complessivo sviluppo del Crocifisso gotico (M. Lisner, *Holzkruzifixe* cit., 1970, pp. 16-26). Il saggio, che associa una nutrita serie d'informazioni a un approccio metodologico fondato su di una conoscenza diretta delle opere, ha incontrato la rapida accettazione – salvo qualche dissenso – da parte dello stesso Seidel, autore, a un anno di distanza, di un fondamentale fascicolo rivolto interamente ai Crocifissi lignei di Giovanni Pisano (M. Seidel, *La scultura lignea* cit., 1971), dove grande risalto è conferito – fra le altre cose – anche agli aspetti tecnici di queste figure, che, proprio in quel frangente, iniziavano a emergere grazie ai primi restauri.

<sup>20</sup> Dal 1742 al 1986, ossia fino al definitivo trasferimento nel Museo dell'Opera di Pisa, il *Crocifisso* fu visibile nel Duomo, dov'era collocato in una nicchia molto elevata, chiusa da una griglia, e inserita nel monumento funebre dell'arcivescovo Francesco Pannocchieschi d'Elci, dove lo ricorda Alessandro da Morrona (*Pisa illustrata* cit., I, 1812, p. 277). L'erudito riporta la notizia, attinta dalla tradizione, secondo cui il *Crocifisso* avrebbe trovato posto "sul celebre pulpito del coro quando vi predicò San Tommaso d'Aquino". Roberto Papini, che per primo riconobbe nel *Crocifisso* un'"opera molto notevole della prima metà del secolo XIV, assai vicina all'arte di Giovanni Pisano", non diede tuttavia alcun peso al racconto del Morrona, ritenendo "leggendaria questa tradizione già che San Tommaso d'Aquino morì nel 1274, ed il Crocifisso non ha certo i caratteri dell'arte del Dugento" (Roberto Papini, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia: Pisa*, 2 voll., Roma 1912, I, pp. 101-102, n. 67; si veda inoltre *Il Museo dell'Opera del Duomo di Pisa*, a cura di Guglielmo De Angelis d'Ossat, Cinisello Balsamo [Milano] 1986, p. 90). In linea con le affermazioni del Papini, Pietro Toesca ritenne la scultura opera della "scuola" di Giovanni Pisano (Pietro Toesca, *Storia dell'arte italiana*, vol. II, *Il Trecento*, Torino 1951, nota 35 [p. 243]). Anni dopo, Margrit Lisner ne osservò il rapporto con l'esemplare dell'Opera del Duomo di Siena, rispetto al quale l'intaglio di Pisa le appariva piuttosto gracile, ma giudicò l'opera eseguita da un allievo sotto lo stretto controllo del maestro, forse al tempo dei lavori al pulpito del Cattedrale di Pisa (M. Lisner, *Holzkruzifixe* cit., 1970, pp. 19-20). Max Seidel, che ha poi affrontato l'argomento in diverse occasioni,

nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena (figg. 8, 10, 13-14, 16),<sup>21</sup> eseguiti con ogni probabilità tra il 1280 e il 1285; l'esemplare di collezione privata, proveniente da Siena, ad oggi noto soltanto da alcune fotografie pubblicate da Gian Lorenzo Mellini (figg. 17-18, 20-22);<sup>22</sup> la serie degli testimoni, databili in contiguità con i lavori al pulpito di Pistoia conclusi nel 1301 (figg. 34-36, 40), che si conservano nel Museo d'Arte Sacra di Massa Marittima (figg. 25-28, 44),<sup>23</sup> nel Museo Bode di Berlino (figg. 31-33, 37-38),<sup>24</sup> in Sant'Andrea (figg. 24, 30, 43),<sup>25</sup> in Santa Maria a Ripalta a Pistoia (anch'esso

---

ha rilevato la paternità giovannea dell'esemplare, senza escludere (talvolta) un possibile intervento di aiuti, e propendendo per una datazione compresa fra il 1270 e il 1280 (M. Seidel, *La scultura lignea* cit., 1971, pp. 18-22; Idem, *Un Crocifisso di Giovanni Pisano* cit., 1991, p. 69; Idem, "Sculpens in ligno splendida" cit., in *Sacre Passioni* cit., 2000, pp. 82-90 [dove lo studioso attribuisce l'opera interamente a Giovanni Pisano]).

<sup>21</sup> Per dei ragguagli sulla bibliografia e sul dibattito critico che ha avuto come protagonista l'esemplare di Siena si vedano da ultimo: R. Bartalini, in *Duccio* cit., 2003, cat. n. 81, pp. 470-473; S. Spannocchi, in *Marco Romano* cit., 2010, cat. n. 2, pp. 156-159.

<sup>22</sup> Gian Lorenzo Mellini, *Giovanni Pisano*, Milano 1970, pp. 62-63, figg. 112-114 (p. 250), che sostiene la piena autografia dell'opera e una datazione nel decennio di attività senese del maestro. Devo la possibilità di presentare nuovi materiali fotografici su questo importante testimone autografo alla cortesia di Peter Stiberc e di Alessandro Bagnoli.

<sup>23</sup> Enzo Carli, *L'arte a Massa Marittima*, Siena 1976, p. 39 (che, su indicazione di Max Seidel, giudicò l'opera un prodotto della scuola di Giovanni Pisano); Max Seidel, *Das Prateser Kruzifix: Einblicke in die Werkstattorganisation Giovanni Pisanos*, in 'Gesta', XVI, 1977, pp. 3-12, in part. pp. 3, 11; Idem, in *Scultura dipinta* cit., 1987, p. 23, cat. n. 4, pp. 28-29 (che mantiene il riferimento alla scuola di Giovanni Pisano); Anna Maria Manetti, *Che cosa abbiamo trovato sotto sette strati di pittura*, in 'Il Giornale dell'Arte', 78, 1990, p. 41; M. Seidel, *Un Crocifisso di Giovanni Pisano* cit., 1991, pp. 66-77, riedito in Idem, *Arte italiana* cit., II, 2003, pp. 449-462 (che ritiene l'"opera prevalentemente autografa"). Si veda, in particolare, la recente scheda di R. Bartalini, in *Duccio* cit., 2003, cat. n. 82, pp. 474-477, secondo cui l'esemplare di Massa Marittima rientrerebbe tra le opere del maestro nelle quali il concorso di aiuti è maggiore. Rinvio infine a S. Spannocchi, *Giovanni Pisano*, Roma 2005, cat. n. 12, pp. 134-136; Eadem, *Giovanni Pisano, seguaci e oppositori*, Milano 2008, cat. n. 13, pp. 187-188.

<sup>24</sup> Per un profilo dettagliato si veda S. Spannocchi, in *Marco Romano* cit., 2010, cat. n. 5, pp. 168-171.

<sup>25</sup> Si vedano in particolare: G. De Nicola, *Studi sull'arte senese* cit., 1918, pp. 144-153, in part. p. 144 (che assegna al maestro il *Crocifisso*, che allora si trovava già sul terzo altare di sinistra della chiesa); L. Dami, *Legni policromi* cit., 1922-1923, p. 760; M. Salmi, *Opere d'arte ignote* cit., 1931, pp. 216-218 (che ritiene l'opera autografa di Giovanni Pisano); Géza de Francovich, *L'origine e la diffusione* cit., 1938, pp. 229-230 (che attribuisce a Giovanni l'intaglio della sola testa, ritenendo il resto del corpo "sgangherato e disarmonico, fasciato intorno ai fianchi da un drappo confusamente annodato, opera di un allievo"); Harald Keller, *Giovanni Pisano*, Wien 1942, p. 42 (che condivide il parere di Francovich); P. Toesca, *Il Trecento* cit., 1951, p. 243, nota 35 (che assegna l'intaglio a Giovanni Pisano); Michael Ayrton, *Giovanni Pisano sculptor*, London 1969, p. 114, p. 218 (che accoglie il riferimento a Giovanni Pisano); M. Lisner, *Holzkrufixe* cit., 1970, p. 19 (che giudica l'opera "probabilmente" eseguita da Giovanni Pisano in persona, in un periodo prossimo all'elaborazione del pulpito di Pistoia); G.L. Mellini, *Giovanni Pisano* cit., 1970, pp. 62-63 (che attribuisce la scultura a Giovanni e ne propone una datazione sul 1300); M. Seidel, *La scultura lignea* cit., 1971, pp. 14-18; Enzo Carli, *Giovanni Pisano*, Pisa 1977, pp. 70-71; M. Seidel, in *Scultura dipinta* cit., 1987, p. 22; Idem, *Un Crocifisso di Giovanni Pisano* cit., 1991, pp. 66-77; Idem, "Sculpens in ligno splendida" cit., in *Sacre Passioni* cit., 2000, pp. 82-90 (che conferma i precedenti pareri); Gianluca Ameri, in *Giotto e il Trecento*, catalogo della mostra a cura di Alessandro Tomei [Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo - 29 giugno 2009], 2 voll., Milano 2009, II (*Le opere*), cat. n. 101, pp. 259-261.

trasferito oggi nella chiesa di Sant'Andrea; figg. 19, 23, 39, 41-42),<sup>26</sup> nel Duomo di Prato (figg. 45-46, 51a)<sup>27</sup> e nella chiesa di San Nicola a Pisa (figg. 47, 49-50),<sup>28</sup> ai quali si aggiunge lo splendido *opus heburneum* individuato da Max Seidel in una collezione privata (figg. 7, 9, 11-12, 29).<sup>29</sup> A questo nucleo di opere, accomunate da aspetti

<sup>26</sup> M. Salmi, *Opere d'arte ignote* cit., 1931, nota 1 (p. 217) (che giudica l'opera un lavoro di bottega); P. Toesca, *Il Trecento* cit., 1951, nota 35 (p. 243) (che ascrive l'esecuzione a Giovanni); M. Lisner, *Holzkrufix* cit., 1970, p. 19 (che propende per un riferimento alla bottega – “Werksatt des Giovanni Pisanos” – con una datazione successiva rispetto all'esemplare della chiesa di Sant'Andrea); G.L. Mellini, *Giovanni Pisano* cit., 1970, p. 176, tavv. 353-355 (che ritiene l'opera “riferibile all'arte di Giovanni” e dipendente dal “prototipo giovanneo” della chiesa di San Nicola a Pisa. Si veda, oltre, la nota 25); M. Seidel, *La scultura lignea* cit., 1971, p. 17-18 (“lavoro della bottega di Giovanni”); Idem, *Ein verkanntes Meisterwerk des Giovanni Pisano - Das Kreuz aus S. Maria a Ripalta in Pistoia*, in ‘Pantheon’, XXXIV, 1976, pp. 3-13; Idem, in *Scultura dipinta* cit., 1987, p. 22; Idem, *Un Crocifisso di Giovanni Pisano* cit., 1991, pp. 66-77; Idem, “*Sculpens in ligno splendida*” cit., in *Sacre Passioni* cit., 2000, pp. 82-90; Idem, *Un capolavoro misconosciuto di Giovanni Pisano: il Crocifisso di Santa Maria a Ripalta a Pistoia*, in *Arte italiana* cit., II, 2003, pp. 435-448; R. Bartolini, in *Duccio* cit., 2003, p. 474 (che ritiene l'esemplare eseguito da Giovanni in concorso con la bottega).

<sup>27</sup> Il primo riferimento a Giovanni Pisano si deve a Giuseppe Marchini (Giuseppe Marchini *Spigolature dal tesoro pratese*, in ‘Archivio storico pratese’, XX, 1942, pp. 95-98; Idem, *Il Duomo di Prato*, Milano 1957, p. 55). Il parere è stato accolto da Enzo Carli, il quale, constatata la probabile autografia dell'opera, ne ha circoscritto la cronologia negli anni della tarda attività del maestro (E. Carli, *La scultura lignea italiana* cit., 1960, p. 42): un'ipotesi che convinse in séguito lo stesso Marchini (G. Marchini, *Il Tesoro del Duomo di Prato*, Milano 1963, pp. 14-15). Per un diverso parere si vedano: M. Lisner, *Holzkrufix* cit., 1970, p. 20; G.L. Mellini, *Giovanni Pisano* cit., 1970, p. 63; M. Seidel, *La scultura lignea* cit., 1971, pp. 16-17; M. Seidel, *Das Prateser Kruzifix* cit., 1977, pp. 3-12; Idem, in *Scultura dipinta* cit., 1987, p. 22; Idem, *Un Crocifisso di Giovanni Pisano* cit., 1991, pp. 66-77; R. Bartolini, in *Duccio* cit., 2003, p. 474 (che giustificano le oscillazioni formali nel contesto di una produzione di bottega, comunque sotto lo stretto controllo di Giovanni).

<sup>28</sup> Si vedano in particolare: P. Toesca, *Il Trecento* cit., 1951, nota 35 (p. 243) (con un riferimento alla bottega di Giovanni Pisano); M. Lisner, *Holzkrufix* cit., 1970, pp. 20, 21 (che colloca l'opera nell'orbita del maestro, lasciando tuttavia aperta la possibilità di un suo diretto intervento limitatamente all'elaborazione della testa); G.L. Mellini, *Giovanni Pisano* cit., p. 176, 253, tavv. 348-352 (che attribuisce l'intaglio integralmente a Giovanni Pisano, propendendo per una datazione al 1310 circa, e lo identifica con un presunto “prototipo giovanneo” da cui sarebbero dipesi, fra l'altro, il *Crocifisso* di Santa Maria a Ripalta di Pistoia – adesso nella chiesa Sant'Andrea – e gli esemplari orvietani attribuiti a Lorenzo Maitani); M. Seidel, *La scultura lignea* cit., 1971, p. 22 (che si astiene prudentemente dall'esprimere un giudizio in attesa di un restauro); Antonino Caleca, in *Mostra del restauro*, catalogo [Pisa, 26 settembre - 5 novembre 1972], Pisa 1972, pp. 60-66 (che riprende l'idea di Mellini e propone una datazione intorno al 1300); M. Seidel, *Un Crocifisso di Giovanni Pisano* cit., 1991, p. 69 (che colloca l'opera fra “le sculture lignee degli scolari”, esaltandone l'espressività); Idem, “*Sculpens in ligno splendida*” cit., in *Sacre Passioni* cit., 2000, pp. 90-92 (che si pronuncia a favore di una datazione “intorno al 1300” argomentando analogie tanto con la figura del Cristo scolpita nel pulpito di Sant'Andrea a Pistoia – rispetto alla quale figurerebbe come “una geniale reinterpretazione” – quanto con l'esemplare ligneo proveniente da Santa Maria a Ripalta, e indicando una realizzazione in concorso con gli aiuti). Del medesimo parere è anche Lorenzo Carletti (in *Cimabue a Pisa* cit., 2005, cat. n. 65, p. 213). La lettura di Seidel è sostanzialmente condivisibile. Benché ricoperto da una stesura di gesso e di policromia antichi, ma non originari, il *Crocifisso* di San Nicola (143x130 centimetri) è infatti un'opera concepita secondo i canoni tipici degli esempi giovannei. E, tuttavia, la scrittura formale della testa e la più ricca articolazione del perizoma orientano verso le soluzioni adottate dal maestro negli anni dei lavori al pergamo del Duomo di Pisa (1302-1310).

<sup>29</sup> Max Seidel, “*Opus heburneum*”. *Die Entdeckung einer Elfenbeinskulptur von Giovanni Pisano*, in ‘Pantheon’, XLII, 1984, pp. 219-229, riedito in Idem, *Arte italiana* cit., II, pp. 389-406. Si vedano inoltre: Idem, in *Scultura dipinta* cit., 1987, cat. n. 3, p. 26; Idem, *Un Crocifisso di Giovanni Pisano* cit., 1991, pp. 67-68, 71-72. Il *Crocifisso* eburneo è menzionato poi da R. Bartolini, in *Duccio* cit., 2003, p. 472; S.



stilistici e da caratteristiche tecniche e formali,<sup>30</sup> fanno riscontro, inoltre, alcuni esemplari orbitanti da tempo intorno al nome del maestro, ma adesso meglio giudicabili grazie ai recenti interventi di restauro: mi riferisco, in particolare, al *Crocifisso* processionale proveniente dalla chiesa di Sant'Agostino di Asciano (oggi nel Museo Civico, Archeologico e d'Arte Sacra di Palazzo Corboli; figg. 52-53)<sup>31</sup> e al notevole esemplare, maggiore del vero, che si conserva nella chiesa di San Bartolomeo in

---

Spannocchi, *Giovanni Pisano* cit., 2005, cat. n. 2, pp. 52-54; Eadem, *Giovanni Pisano* cit., 2008, cat. n. 2, pp. 92-94.

<sup>30</sup> Diverse sono le particolarità tecniche che accomunano i Crocifissi lignei riconosciuti a Giovanni Pisano. Con estrema sintesi di mezzi, il modellato di queste figure è definito in tutti i suoi aspetti durante la fase dell'intaglio. Al fine di non ottundere il modellato, lo spessore della preparazione e la stesura della policromia si riducono a uno strato sottilissimo. Secondo le consuetudini proprie della statuaria lapidea, e dunque poco usuali nella scultura lignea, la doratura è applicata "a mordente", con una sostanza adesiva oleo-resinosa, direttamente sulla superficie del legno nelle parti del perizoma. La finitura superficiale dell'intaglio poteva essere arricchita cromaticamente, oltre che dal tono ocre chiaro degli incarnati e dal bruno intenso, terroso, di barbe e capelli, da inserti in lacca rossa (utili a evidenziare i rivoli di sangue) o, nei risvolti del perizoma, da stesure in polveri di lapislazzulo o azzurrite. L'essenza lignea prevalentemente in uso è il noce (fa eccezione il *Crocifisso* dell'Opera di Pisa, intagliato in tenero gattice), che per le sue particolari proprietà fisiche (prevalentemente compattezza e omogeneità delle fibre) risulta relativamente resistente all'attacco degli insetti xilofagi e adatto all'intaglio minuto. Si tratta di manufatti molto complessi anche sotto il profilo della struttura, ottenuta – come da prassi – mediante l'assemblaggio di distinte porzioni di legno lavorate singolarmente, costituite in genere da un elemento centrale, da cui è ricavato il corpo della figura (all'incirca dalla testa ai piedi), sul quale sono poi innestate (a incastri rinforzati con perni e colla) le braccia o altre eventuali parti aggiunte (ad esempio, ciocche di capelli, porzioni del perizoma, o addirittura parti più o meno estese del corpo, non ultimi i piedi e la testa). Per una disamina degli aspetti tecnici dei Crocifissi lignei di Giovanni Pisano, limitatamente ai casi del Museo della Primaziale di Pisa, del Museo dell'Opera del Duomo di Siena, della chiesa di Sant'Andrea a Pistoia, del Duomo di Prato, della Cattedrale di Massa Marittima e della chiesa di San Nicola a Pisa, si vedano Gianluigi Canocchi, Marco Ciatti, Antonello Pandolfo, *La scultura dipinta. Nota su alcuni restauri*, in 'OPD Restauro', III, 1988, pp. 29-35; e J. Bauermeister, M. Ciatti, A. Pandolfo, *I Crocifissi lignei di Giovanni Pisano* cit. Per un affondo specifico sulla tecnica esecutiva dell'esemplare del Museo dell'Opera di Siena si vedano inoltre Laura Speranza, Peter Stiberc, *Il Crocifisso di Giovanni Pisano del Museo dell'Opera del Duomo di Siena*, *ibidem*, XXI, 2009, pp. 245-252.

<sup>31</sup> Prima di giungere al Museo di Palazzo Corboli di Asciano, il *Crocifisso* (altezza: 80 centimetri) si trovava inserito nel principale altare della locale chiesa di Sant'Agostino. La scultura è addossata oggi su di una in stile novecentesca. Il recente restauro ha ripristinato l'originaria inclinazione delle braccia, modificata nel tempo per agevolare la sistemazione della figura su di una croce latina. L'intervento ha inoltre riportato alla luce l'antica, e pur frammentaria, policromia e la doratura del perizoma, consentendo di apprezzare al meglio il buon livello esecutivo. L'opera è generalmente ritenuta di un seguace di Giovanni Pisano sull'esempio del più celebre prototipo nel Museo dell'Opera di Siena (M. Lisner, *Holzkrufixe* cit., 1970, p. 19; M. Seidel, *La scultura lignea* cit., 1971, p. 22, tav. 48; Idem, in *Scultura dipinta* cit., 1987, cat. n. 3, p. 24). Essa presenta le medesime caratteristiche costruttive riscontrate in molti esemplari del maestro: dall'originale imprimitura, costituita da un sottilissimo strato di preparazione a gesso, alla bella doratura del perizoma, eseguita "a missione" direttamente sulla superficie del legno. Questi aspetti hanno spinto Cecilia Alessi, in contrasto con le precedenti affermazioni, a ritenere plausibile il sostanziale inserimento della scultura tra gli autografi di Giovanni Pisano, con una datazione sul 1280 circa (Cecilia Alessi, *Palazzo Corboli. Museo d'Arte Sacra*, Siena 2002, pp. 110-112; Eadem, *Museo di Palazzo Corboli di Asciano*, in *La terra dei musei: paesaggio arte storia del territorio senese*, a cura di Tommaso Detti, Firenze 2006, pp. 271-277, in part. p. 272). Nel 2010, in occasione della mostra su Marco Romano, Alessandro Bagnoli ha evidenziato la serie di rimandi stilistici che avvicinano il *Cristo* del Museo di Asciano alla rammentata *Testa del Battista sorretta da una figura d'Angelo* nel Museo della Cattedrale di Pistoia (A. Bagnoli, in *Marco Romano* cit., 2010, cat. n. 1, p. 152. Si veda la nota 5).

Pantano a Pistoia (figg. 48, 51),<sup>32</sup> sui quali ha inciso per lungo tempo il pregiudizio qualitativo. La riacquistata leggibilità di queste opere autorizza a considerarle nel novero della produzione di Giovanni Pisano. Al di là delle singolari specificità, in ambedue i casi, come del resto anche in altre circostanze, le diverse sfumature qualitative devono essere valutate nel quadro di un maggiore o minore intervento degli aiuti, comunque sotto il costante e personale controllo del capobottega. La temperatura gotica di questi esemplari sfrutta il sapiente bilanciamento di elementi formali volti ad evidenziare la forza drammatica della figurazione, trasformando una tipologia di per sé normalizzata e fermamente ancorata alla tradizione iconografica in qualcosa di rivoluzionario e fortemente innovativo. In questo senso, ma con alterni pareri, la critica di primo Novecento – da Pèleo Bacci a Géza de Francovich – ipotizzò dei rapporti di scambio fra Giovanni Pisano e gli intagliatori stranieri di Crocifissi provenienti principalmente dalla regione del Reno. Questi ultimi, particolarmente dai primi anni del Trecento, diffondevano quel nuovo tipo di rappresentazione che siamo soliti etichettare sotto la comune denominazione di “Crocifisso gotico-doloroso”.<sup>33</sup> Da un punto di vista

---

<sup>32</sup> All’inizio degli anni settanta del Novecento il grande *Crocifisso* della chiesa di San Bartolomeo in Pantano (con croce arborea originale) versava in cattive condizioni. Probabilmente a causa dai densi strati di ridipintura, esso apparve alla Lisner mal proporzionato e assai debole nella definizione dell’intaglio (M. Lisner, *Holzkrufixe* cit., 1970, p. 20 e 21, nota 28 [p. 43]). Nell’impianto complessivo l’opera sembrava divergere dagli esemplari giovannei. Il caratteristico allungamento della figura, che con l’estensione delle membra aderisce perfettamente alla conformazione a “Y” della croce, fu collegato dalla studiosa con prototipi gotico-dolorosi nati intorno al 1300 in Westfalia (*ibidem*, p. 21). A tal proposito la Lisner richiamò l’attenzione sull’esemplare, da tempo noto agli studi, della chiesa di San Giorgio dei Teutonici a Pisa (1315). Tuttavia, la stessa autrice non poté fare a meno di evidenziare la “rara forza espressiva” che caratterizza la figura di Pistoia. A dispetto delle differenze, infatti, il rapporto con la produzione di Giovanni Pisano risultò in ogni modo innegabile, specialmente nella modellazione della testa, che la studiosa giudicò simile a quella di un altro, problematico Crocifisso giovanneo: l’esemplare della chiesa di San Nicola a Pisa (si veda la nota 28), rispetto al quale il testimone di San Bartolomeo in Pantano le appariva inferiore (M. Lisner, *Holzkrufixe* cit., 1970, p. 21, nota 31 [p. 43]). In attesa di un auspicato restauro, la Lisner optò per una realizzazione dell’opera nell’ambito della bottega pisana di Giovanni, con una conseguente datazione in contiguità con il cantiere del pulpito del Duomo (*ibidem*, p. 21). Un parere diverso fu espresso dal Mellini (G.L. Mellini, *Giovanni Pisano* cit., 1970, p. 253), che giudicò l’intaglio “di notevole bellezza” e “di diretta derivazione giovannea”. Da ultimo è giunto il parere di Seidel, che rivendica l’opera fra gli esemplari vicini a Giovanni Pisano, ritenendolo tuttavia scolpito da un lontano seguace (M. Seidel, *La scultura lignea* cit., 1987, nota 14 [p. 27]).

<sup>33</sup> Poche opere sono capaci di suggestionare come i cosiddetti Crocifissi gotico-dolorosi. Queste varianti ‘estreme’ del tipo del Cristo gotico si distinguono per il loro aspetto straziante e fortemente caricaturale. I loro organismi complessi presentano alcune costanti formali e iconografiche: l’eccessiva ampiezza del diaframma, spesso distinto dall’innaturale marcatura a “M” dell’epigastrio; il forte restringimento all’altezza dei fianchi, tale da rompere la naturale coesione fra le parti del corpo e da determinare una brusca cesura fra la parte superiore e quella inferiore della figura; la dura conformazione ossea, improntata a un astratto espressionismo formale, che si traduce in superfici fortemente irregolari, rese plasticamente ruvide e massacrate da ogni sorta di piaghe, lacerazioni, tumefazioni e bozzi (da cui deriva anche l’appellativo di *Pestkreuz*, croci della peste); e, infine, la presenza – ove si sia mantenuta – della caratteristica croce a forca “Y” (*Gabelkreuz*), talvolta configurata in forma di tridente “Ψ”. A fronte

formale, tuttavia, un abisso separa i modelli gotico-dolorosi dai prototipi drammatici giovannei. Laddove l'iperrealismo dei primi, codificato in schemi formali relativamente tipizzati, tende a deformare l'immagine di Cristo riducendola a una maschera di puro dolore, le soluzioni di Giovanni variano invece con una più ampia gamma di possibilità i diversi stati d'animo e gli effetti della sofferenza, imprimendo alle figure una maggiore tensione attraverso il movimento articolato del corpo.<sup>34</sup> Tanto per gli uni

---

della copiosa letteratura fiorita sull'argomento, oltre al saggio fondamentale di Francovich (G. de Francovich, *L'origine e la diffusione* cit., pp. 143-261), e il breve ma valido profilo di Margri Lisner (M. Lisner, *Holzkrufixe* cit., 1970, pp. 31-32), mi limito qui a segnalare gli aggiornamenti di Monika von Alemann-Schwartz, *Crucifixus dolorosus. Beiträge zur Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkrufixe*, Bonn 1976.

I rapporti di dipendenza dalle 'classicheggianti' Crocifissioni di Nicola Pisano, in particolare quella nel pergamo del Duomo di Siena, da soli non potevano spiegare la forza dirompente dei Crocifissi giovannei. A tal fine, Géza de Francovich né evidenziò sensatamente i richiami alla scultura gotica francese. Al contrario, "più complesso" si configurò ai suoi occhi il legame di Giovanni con gli esempi del gotico tedesco. Già Pèleo Bacci, in un suo contributo sul *Crocifisso* gotico-doloroso nella chiesa di San Giorgio dei Teutonici a Pisa, si chiese se tra Giovanni e l'autore di quel mirabile e visionario intaglio vi potessero essere stati dei "rapporti vicendevoli", giungendo tuttavia a escluderli (Pèleo Bacci, *Un Crocifisso tedesco-renano del XIV secolo in San Giorgio de' Teutonici di Pisa*, in 'Bollettino d'Arte', III, 1923-1924, pp. 337-349, in part. p. 348; si vedano inoltre: M. Tomasi, *Il Crocifisso di San Giorgio ai Tedeschi* cit., 2000, pp. 57-76; Aldo Galli, *Una scultura gotica tedesca nella chiesa della Maddalena e i Crocifissi dolorosi a Genova*, in *Laboratorio regionale di restauro: aggiornamento ed evoluzione*, Genova 2005, pp. 51-60; Idem, in *La sacra selva: scultura lignea in Liguria fra XII e XVI secolo*, catalogo della mostra a cura di Franco Boggero e Piero Donati [Genova, chiesa di Sant'Agostino, 27 novembre 2004 - 25 febbraio 2005], Milano 2004, cat. n. 7, pp. 120-122; Idem, *Appunti per la scultura gotica ad Arezzo*, in *Arte in terra d'Arezzo: il Trecento*, a cura di Aldo Galli e Paola Refice, Firenze 2005, pp. 113-137, in part. p. 122). Un'opinione diversa fu espressa da Wolfgang Volbach, il quale, elencando gli esemplari a suo giudizio vicini al *Crocifisso* giovanneo del Bode Museum di Berlino, indicò l'esemplare 'doloroso' – a dire il vero assai diverso – della chiesa di San Domenico di Orvieto (*Staatliche Museen zu Berlin. Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museum*, II, Wolfgang Fritz Volbach, *Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz*, Berlin 1930, inv. 3003, pp. 104-105). Sull'esemplare di Orvieto si veda Elvio Lunghi, *La passione degli umbri. Crocifissi in legno in Valle Umbra tra Medioevo e Rinascimento*, Foligno (Perugia) 2000, pp. 51-64, in part. pp. 56-61; Idem *La scultura lignea in Umbria nel XIII secolo*, in *L'Umbria nel XIII secolo*, a cura di Enrico Menestò [Comitato Nazionale per le celebrazioni del VII centenario della morte della beata Angela da Foligno (1309-2009)], Spoleto 2011, pp. 300-331.

La complessa questione dei rapporti tra i Crocifissi giovannei e gli esempi gotico-dolorosi tedeschi, apparsi nella loro "più schietta essenza" sulle rive settentrionali del Reno attorno all'anno 1300, venne affrontata appunto dal Francovich, che, come già il Bacci, si domandò "se le due affini concezioni del Crocifisso sul Reno e in Toscana" fossero "originate da un mutuo contatto diretto degli artefici" (G. de Francovich, *L'origine e la diffusione* cit., 1938, p. 236). E per quanto le tradizioni formali dei due tipi iconografici – quello tedesco e quello italiano – apparissero già allo studioso distinte l'una dall'altra, egli ritenne "incontestabile" una priorità del tipo giovanneo (in particolare quello rappresentato dal *Crocifisso* del pergamo pistoiese, concluso nel 1301) sugli esempi dolorosi di marca tedesca. Di questi ultimi, Francovich individua i più illustri testimoni nei *Gabelkrufixe* di Sankt Maria im Kapitol a Colonia (1304) e della Liebfrauenkirche Mariä Himmelfahrt di Andernach, in Renania, cui si aggiunge il precoce esempio renano, databile al 1307, della Cattedrale di San Giovanni Battista a Perpignan, nel Rossiglione (Michele Tomasi, *L'arte del Trecento* cit., 2012, pp. 91-92 e cat. n. 5).

<sup>34</sup> Si è a torto forse abusato dei termini di "realismo" e "naturalismo" a proposito dei Crocifissi gotico-dolorosi. Tali sculture, infatti, ben poco evocano della realtà di un corpo umano. A differenza delle formulazioni drammatiche elaborate da Giovanni Pisano, sempre profondamente umane nelle pur violente accensioni espressive e nelle forzature anatomiche, l'aspetto straziante degli esemplari nordici dolorosi è invece volutamente improntato a un astratto espressionismo formale. Si tratta di autentiche esaltazioni del

quanto per gli altri bisognerà comunque considerare l'azione svolta dai nascenti ordini mendicanti, e la diffusione su scala europea delle loro dottrine, che tanta parte ebbero nel favorire e incoraggiare particolari tendenze artistiche e iconografiche nei decenni al passaggio fra Due e Trecento. Sull'onda dell'intensa spiritualità mendicante, i Crocifissi dolorosi – autentiche *Andachtsbilder* ad alto contenuto emotivo – conquistano ben presto, una dopo l'altra, le regioni d'Europa, Italia compresa. Per comprendere l'origine e lo sviluppo del tipo di rappresentazione drammatica di Giovanni Pisano non potremo prescindere da quei sicuri termini cronologici costituiti dalle *Crocifissioni* scolpite dal maestro nei rilievi dei pergami della chiesa di Sant'Andrea a Pistoia (1298-1301) e del Duomo di Pisa (1302-1312) (figg. 54, 83). Ad un'epoca che precede queste opere risalgono i primi testimoni della serie: il *Crocifisso* nel Museo della Primaziale di Pisa (proveniente dal sepolcro dell'arcivescovo Francesco Pannocchieschi d'Elci) e quello nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena, per i quali mancano dei punti di riferimento cronologici sicuri, ma che, in considerazione delle affinità con il piccolo testimone eburneo di collezione privata, Seidel ha proposto di datare nel decennio 1270-1280.<sup>35</sup> Tuttavia, come ha evidenziato opportunamente Roberto Bartalini,<sup>36</sup> la minore articolazione spaziale che contraddistingue l'intaglio del Museo di Pisa sembra confortare una sua precedenza rispetto all'esemplare senese (ad oggi l'unico a mantenere l'originale croce a "Y" e il *titulus* trilingue; rarità che l'accomuna alla *Croce* di Santa Maria Novella dipinta da Giotto),<sup>37</sup> la cui esecuzione potrebbe collocarsi nei primi mesi del 1285, in coincidenza del secondo soggiorno di Giovanni a Siena.

---

dolore di Cristo crocifisso, la cui immagine è resa inumana, a tratti grottesca, negli aspetti più torbidi del martirio della croce. Tutto questo col preciso scopo di far rivivere al fedele le sofferenze della Passione. Il fine è dunque il medesimo dei Crocifissi di Giovanni, ma diversi sono i mezzi espressivi adottati per raggiungerlo.

<sup>35</sup> M. Seidel, *La scultura lignea* cit., 1971, p. 22; Idem, in *Scultura dipinta* cit., 1987, pp. 22, 24-26; Idem, "*Sculpens in ligno splendida*" cit., in *Sacre Passioni* cit., 2000, p. 89.

<sup>36</sup> R. Bartalini, in *Duccio* cit., 2003, p. 472; S. Spannocchi, in *Marco Romano* cit., 2010, p. 158. La datazione sul 1285 circa era stata già suggerita da Enzo Carli (Enzo Carli, *Il Duomo di Siena*, Genova 1979, pp. 55-56).

<sup>37</sup> Da questo punto di vista, il parallelo fra la *Croce* di Giotto di Santa Maria Novella e i Crocifissi lignei di Giovanni Pisano proposto da Seidel (M. Seidel, "*Sculpens in ligno splendida*" cit., in *Sacre Passioni* cit., 2000, p. 82; Idem, "*Il Crocifisso grande che fece Giotto*". *Problemi stilistici*, in *Giotto. La e di Santa Maria Novella*, a cura di Marco Ciatti e Max Seidel, Firenze 2001, pp. 65-157, in part. pp. 74-75; riedito in Idem, *Arte italiana* cit., I, 2003, pp. 81-159, in part. 147-148) è stato accolto e riaffermato ripetutamente dalla critica (R. Bartalini, in *Duccio* cit., 2003, p. 470; S. Spannocchi, in *Marco Romano* cit., 2010, p. 156). Limitatamente alla questione del *titulus crucis* si vedano: Gad Sarfatti, Anna Pontani, Stefano Zamponi, *Titulus Crucis*, in *Giotto* cit., 2001, pp. 191-202; Maria Luisa Rigato, *Il titolo della croce di Gesù. Confronto tra i Vangeli e la tavoletta-reliquia della basilica eleniana a Roma*, Roma 2005.



Sulla base dei dati fin qui emersi, è dunque nell'esemplare del Museo della Primaziale di Pisa che irrompono per la prima volta quelle soluzioni figurative che divengono canoniche nelle successive rappresentazioni, prima fra tutte il *Crocifisso* dell'Opera del Duomo di Siena: "quel Gesù che pare, tra gli spasimi, voglia buttarsi di sotto dalla croce".<sup>38</sup>

Il rapporto stilistico tra i due esemplari è infatti inequivocabile: nella conformazione della testa, scandita da due poderose ciocche di capelli che cadono verso il basso, nel suo volgersi repentino verso la spalla destra, nell'articolazione tesa di braccia e gambe e nelle pieghe taglienti del perizoma (figg. 55-60). Com'è stato osservato, lo scarto tra i due testimoni si evidenzia soprattutto nella diversa movimentazione del corpo, che nel caso senese accende la figura di un inedito dinamismo frammentandone il consueto punto di visione unico, a conferma di una sua effettiva progressione cronologica (figg. 15-16). A ulteriore riprova, si vedano, ad esempio, la diversa inclinazione della testa e del bacino, più pronunciate nell'esempio senese che in quello pisano; o ancora, come la modulazione dei capelli, profilati di slancio in un susseguirsi travolgente di profili turbolenti, non sia del tutto uguale, ma come nella scultura di Siena denoti una resa più concitata, a tratti istintiva, e un movimento decisamente più naturale. L'intaglio dei volti, il contorno degli occhi e il timbro espressivo, formidabili nella loro intensità, presentano ancora sottili differenze, che ben rientrano tuttavia nel quadro evolutivo e sperimentale dello stile di Giovanni.

Una fitta rete di rimandi stilistici, oltre che tecnici, accomuna i Crocifissi di Pisa e di Siena a un gruppo di esemplari pure caratterizzati da effetti di grande virtuosismo nell'intaglio, dal pronunciato dinamismo delle anatomiche e da un'intensità espressiva paragonabili a quelle che caratterizzano le opere su indicate. Fra questi, appaiono oltremodo evidenti le analogie nella definizione dei dettagli del volto – dal taglio sottile degli occhi alla marcatura della fronte, dalla radice del naso alla resa delle labbra – e nel trattamento della peluria della barba, che, a mio modo di vedere, assimilano l'esempio di Siena allo splendido *Crocifisso* eburneo privato che Max Seidel, nel complesso dello sviluppo della serie, ha proposto di datare intorno al 1270, sulla scorta della cronologia – tra il 1270 e il 1280 – che egli ha ritenuto opportuna per i due testimoni dell'Opera del

---

<sup>38</sup> L. Dami, *Legni policromi* cit., 1922-1923, p. 760.

Duomo di Pisa e di Siena.<sup>39</sup> A fronte dello slittamento di queste ultimi entro il penultimo lustro del Duecento, non è a mio avviso da escludere una cronologia più avanzata anche per il piccolo testimone eburneo, i cui aspetti stilistici del volto – tenuto conto delle differenze di dimensione e di materiale – si confrontano perfettamente con i tratti esibiti dal capolavoro senese, come risulta da un confronto tra le due figure, in particolare tra le teste (figg. 9-10). Ritengo pertanto ragionevole ipotizzare per l'avorio privato una cronologia più inoltrata, prossima alle fasi conclusive della *Fontana Maggiore* di Perugia (1278).

Può essere annoverato tra le opere autografe del maestro anche il *Crocifisso* ligneo di collezione privata senese pubblicato anni fa da Gian Lorenzo Mellini,<sup>40</sup> che, dopo qualche iniziale incertezza, dovuta essenzialmente all'oggettiva difficoltà di esprimere un giudizio sicuro sullo scarno materiale fotografico disponibile, è stato accolto anche da Max Seidel.<sup>41</sup> Di questo interessante esemplare, purtroppo ridipinto e in cattivo stato di conservazione, che già Mellini propose di datare nel decennio di attività senese del maestro (1285-1297), siamo in grado di presentare oggi nuovi dettagli fotografici, che consentono di confermarne l'ascrizione a Giovanni (figg. 17-18, 20-22). L'attribuzione si fonda sulla presenza delle medesime caratteristiche di stile fin qui osservate. Oltre agli accenti espressivi, sono affini la conduzione dell'intaglio, la resa sottile e smagrita del corpo o il bilanciamento delle membra. Dai diversi punti di vista, si colgono nella modellazione inequivocabili concordanze con i Crocifissi pistoiesi (figg. 19, 23-24), di cui l'esempio di collezione privata si configura in effetti come un precedente; mentre sembra stemperarsi nella figura il complesso schema compositivo sperimentato con tanta efficacia nei più antichi prototipi dell'Opera della Primaziale di Pisa e dell'Opera del Duomo di Siena. Questi indizi inducono a ritenere quest'opera una tappa intermedia tra il dinamico risalto di questi ultimi esempi e le più evolute elaborazioni pistoiesi collocabili in prossimità del 1300. Nella descrizione dell'organismo, e nell'impianto complessivo, l'esemplare di collezione privata prelude, dunque, a quegli effetti di

---

<sup>39</sup> Si veda la nota 29.

<sup>40</sup> Si veda la nota 22.

<sup>41</sup> M. Seidel, *La scultura lignea* cit., 1971, nota 14 (p. 27); Idem, in *Scultura dipinta* cit., 1987, p. 22; Idem, *Un Crocifisso di Giovanni Pisano* cit., 1991, p. 69; Idem, "*Sculpens in ligno splendida*" cit., in *Sacre Passioni* cit., 2000, p. 79. Il *Crocifisso*, intagliato in legno e dipinto, misura 100x60 centimetri (la figura del Cristo); 145x75 centimetri (la croce originale). Lo stato di conservazione della figura è alterato da spessi strati di ridipinture e da alcune lesioni, in particolare in corrispondenza della spalla destra.

dinamismo accentuato e di caustica espressività che sono propri dei Crocifissi giovannei della chiesa di Sant'Andrea a Pistoia (figg. 19, 23-24, 30, 39, 41-43).

La recuperata leggibilità del *Crocifisso* della Cattedrale di San Cerbone a Massa Marittima ha aggiunto un nuovo e utile tassello alla ricostruzione della serie giovannea (figg. 25-28, 44). Come gli studi hanno da tempo evidenziato,<sup>42</sup> il testimone massetano appartiene a una seconda tipologia di Crocifisso ideato da Giovanni, che si differenzia dai precedenti esempi (in particolare dagli intagli di Pisa e di Siena) per le proporzioni irrobustite della figura e per il suo ricadere maggiormente in asse col legno della croce.<sup>43</sup> È altamente probabile che la scultura di Massa Marittima sia stata eseguita attorno al 1300, in coincidenza con i lavori di ampliamento dell'abside della Cattedrale e con il compimento della facciata, sui quali Giovanni dovette avere la supervisione.<sup>44</sup> Assieme al più antico esemplare del Museo di Asciano (databile ancora negli anni ottanta del Duecento; figg. 52-53), ai più evoluti e trecenteschi Crocifissi del Duomo di Prato (figg. 45-46), di Santa Maria a Ripalta e di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia (figg. 48, 51), ed al più tardo in San Nicola a Pisa (1302-1310; figg. 47, 49-50), il testimone di Massa Marittima rientra in quella parte della produzione giovannea in cui è possibile riscontrare una maggiore presenza degli aiuti, e in cui il dislivello qualitativo tra i vari esemplari raramente è così evidente da consentire una netta distinzione di mani.<sup>45</sup>

Numerosi sono i Crocifissi toscani del Trecento che presentano dei punti di contatto con i prototipi di Giovanni Pisano. Alcuni di questi hanno goduto in passato di attribuzioni al maestro (è il caso, ad esempio, del *Crocifisso* dei Cappuccini di Pisa o del piccolo testimone in avorio del Victoria and Albert Museum di Londra);<sup>46</sup> altri al suo stretto *entourage* (come i Crocifissi del Battistero di Pistoia, della Collegiata di Empoli, della chiesa di Santa Caterina d'Alessandria a San Miniato al Tedesco, di Santo Stefano in

---

<sup>42</sup> Si veda la nota 23.

<sup>43</sup> R. Bartalini, in *Duccio* cit., 2003, p. 474.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 474.

<sup>45</sup> Diversamente da Seidel, che vorrebbe Giovanni a capo di una vera e propria bottega specializzata nella produzione di Crocifissi a partire dagli anni ottanta e novanta del Duecento (M. Seidel, *Un ifisso di Giovanni Pisano* cit., 1991, p. 71), ritengo che la realizzazione di queste opere rientrasse nella normale attività di una bottega di scultori e maestri di legname del tempo.

<sup>46</sup> Per il *Crocifisso* dei Cappuccini di Pisa, pubblicato come opera di Giovanni Pisano dal Salmi (M. Salmi, *Opere d'arte ignote* cit., 1931, pp. 215-221), si veda, oltre, il relativo capitolo. Sul *Crocifisso* eburneo del Victoria and Albert Museum, recentemente restituito a Marco Romano, si veda adesso S. Spannocchi, *Il Crocifisso eburneo* cit., in *Marco Romano* cit., 2010, pp. 140-147.

Pane a Firenze e di Santa Lucia a Tavarnelle Val di Pesa);<sup>47</sup> altri ancora rivelano echi più o meno manifesti delle soluzioni del maestro (emblematico è l'esempio dei Crocifissi di Marco Romano).<sup>48</sup>

<sup>47</sup> Per i Crocifissi della Collegiata di Empoli e della chiesa di Santa Caterina a San Miniato al Tedesco rinvio ai relativi approfondimenti nel presente capitolo. Per il riferimento giovanneo dell'esemplare del Battistero di Pistoia (fig. 61) si veda invece G. De Nicola, *Studi sull'arte senese* cit., 1918, pp. 144-153, in part. nota 3 (p. 144), che ritiene il Crocifisso "similissimo" all'esemplare di Sant'Andrea a Pistoia e al Cristo nel Museo Bode di Berlino. Sul grande esemplare nella chiesa di Santa Lucia a Tavarnelle pubblicato dalla Lisner (M. Lisner, *Holzkrufix* cit., 1970, p. 22, nota 37 [p. 43]) si vedano le recenti, e a mio avviso discutibili, ipotesi di Gabriele Marangoni, il quale attribuisce al medesimo intagliatore sia il Crocifisso della chiesa dei Santi Michele e Lorenzo a Montevettolini (Pistoia), da lui inspiegabilmente datato sul finire del XIII secolo (G. Marangoni, *Nascoste sugli altari* cit., 2006, cat. n. 20, pp. 155-160; si veda, inoltre, il parere di Guido Tigler, *Il Maestro del Crocifisso di Camaione e la scultura lignea dell'antica diocesi di Lucca nella prima metà del XIV secolo*, in *Un Crocifisso del Trecento lucchese. Attorno alla riscoperta di un capolavoro medievale in legno*, a cura di Luca Mor e Guido Tigler, Torino 2010, pp. 77-78, nota 158 [p. 97], che ascrive invece l'opera a un ignoto maestro fiorentino con una datazione agli anni quaranta del Trecento), sia il più tardo esemplare nell'oratorio del Santissimo Crocifisso di Borgo San Lorenzo (M. Lisner, *Holzkrufix* cit., 1970, p. 38, nota 166 [p. 52]). Per quanto riguarda, invece, l'esemplare della chiesa di Santo Stefano in Pane a Firenze (fig. 62-64), pubblicato da Luciano Berti con un riferimento alla "maniera di Giovanni Pisano" (Luciano Berti, *Note brevi su inediti toscani*, in 'Bollettino d'arte', XXXVII, 1952, pp. 260-261), ritengo che esso sia un'opera più tarda (1330-1340), riconducibile all'attività di un seguace del maestro (forse un senese), rispetto al quale denota tuttavia un'espressività più aspra e forme più magre e spigolose. In rapporto più evidente con il contesto problematico della scultura a Firenze nella prima metà del Trecento è invece il grande e inedito Crocifisso della Collegiata di Castelfiorentino (Firenze), la cui segnalazione devo ad Alessandro Bagnoli (figg. 65-67). A mio modo di vedere, questo esemplare presenta notevoli affinità con le opere della maestranza fiorentina, attiva negli anni trenta del Trecento, alla quale si deve la realizzazione dei sepolcri Bardi in Santa e a Firenze (rispettivamente nella Cappella dei Confessori e in quella di San Ludovico). Rifiutando la precedente proposta di Gert Kreytenberg di riferire, sulla base di una precedente idea di Wilhelm Reinold Valentiner, i due sepolcri Bardi al senese Agnolo di Ventura (Wilhelm R. Valentiner, *Observations on Sienese and Pisan Sculpture*, in 'The Art Bulletin', IX, 1927, pp. 177-220, in part. pp. 188-191; poi smentita dallo stesso autore: Idem, *Una statua ignota di Tino da [sic] da Camaino in Santa e in Firenze*, in 'L'Arte', XXXVI, 1933, pp. 83-107, in part. pp. 93-94; Gert Kreytenberg, *Agnolo di Ventura und zwei Grabmäler der Bardi in Florenz*, in 'Städel-Jahrbuch', XV, 1995 [1996], pp. 53-84, in part. pp. 67-80; Idem, *Firenze. Scultura. Secolo 14*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VI, Roma 1995, p. 234-243, in part. p. 238; Idem, in *Maso di Banco. La cappella di San Silvestro*, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Enrica Neri Lusanna, Milano 1998, pp. 53-54), una parte della critica, in particolare Roberto Paolo Novello e Roberto Bartolini, ha evidenziato i legami delle figurazioni scolpite nei due monumenti con l'attività fiorentina di Giovanni di Balduccio, attivo anche lui in Santa Croce, per la famiglia Baroncelli, nei primi anni trenta del Trecento (1331-1332 circa). Si vedano: Roberto Paolo Novello, in *Niveo de marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogo della mostra a cura di Enrico Castelnuovo [Sarzana, La Cittadella, 1 marzo - 3 maggio 1992], Genova 1992, p. 210; Roberto Bartolini, *Maso, la cronologia della Cappella Bardi di Vernio e il giovane Orcagna*, in 'Prospettiva', 77, 1995, pp. 16-35, in part. p. 21; Idem, "Monumenta laicorum": i sepolcri della Cappella Bardi in Santa e a Firenze, in *Scultura gotica in Toscana. Maestri, cantieri, monumenti del Due e Trecento*, a cura di Roberto Bartolini, Cinisello Balsamo (Milano) 2005, pp. 179-203, in part. pp. 190-194; Francesco Caglioti, *Giovanni di Balduccio a Bologna: l'Annunciazione per la rocca papale di Porta Galliera (con una digressione sulla cronologia napoletana e bolognese di Giotto)*, in 'Prospettiva', 117-118, 2005 (2006), pp. 21-62, in part. p. 30, nota 50 (p. 54). Osservando le figure di Santi e di Profeti presenti sulle fronti dei sarcofagi Bardi, si direbbe che esse costituiscano un valido termine di confronto per orientare la definizione del Cristo di Castelfiorentino, come sembrano confermare l'analoga struttura della testa, il taglio degli occhi e, in generale, il tipo di lavorazione dei capelli e della barba.

<sup>48</sup> A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, cat. n. 5, pp. 31-35; Idem, in *Marco Romano* cit., 2010, cat. n. 7, pp. 176-181, cat. n. 8, pp. 182-185; S. Spannocchi, *Il Crocifisso eburneo* cit., in *Marco Romano* cit., 2010, pp. 140-147.

Nel fitto stemma delle derivazioni senesi dallo straordinario capolavoro nel Museo Opera del Duomo di Siena si collocano alcuni importanti testimoni richiamati all'attenzione del pubblico in occasione della rassegna *Scultura dipinta* del 1987. Oltre al menzionato *Crocifisso* del Museo d'Arte Sacra di Asciano,<sup>49</sup> nel catalogo di quella mostra vennero considerati un esemplare dell'Ospedale di Montalcino e i due della Certosa di Pontignano (Siena), di cui uno, restaurato ed esposto in quell'occasione, proveniente dalle chiesa di San Martino a Cellole (Castelnuovo Berardenga).<sup>50</sup> A questi importanti testimoni, databili tra la fine del Duecento e i primi decenni del Trecento, si aggiungono alcune interessanti scoperte emerse nel corso di questa indagine, ognuna delle quali dialoga in modo più o meno riconoscibile con i grandi esempi d'inizio Trecento, rappresentati, oltre che da Giovanni Pisano, dalla singolare vicenda di Marco Romano: come indicano, rispettivamente, il *Crocifisso* in deposito nel Museo Diocesano di San Gimignano e l'esemplare della chiesa di San Michele Arcangelo a Vico Alto (Siena).

Fuori da un orizzonte culturale senese e pisano, dove le conseguenze della lezione di Giovanni Pisano – quantomeno nel campo dei Crocifissi – emergono più chiaramente,<sup>51</sup> un discorso a parte necessita la situazione fiorentina, che presenta altri e diversi sviluppi nell'ambito della scultura. Conclusa, infatti, l'esperienza di Arnolfo di Cambio nel 1302, e naufragata con essa la speranza di vedere finalmente concluso l'ambizioso cantiere di Santa Maria del Fiore, al principio del Trecento a Firenze è del tutto assente una figura di riferimento 'condizionante' in grado di assumere un ruolo paragonabile a quello di Giovanni Pisano. Anni dopo la morte di Arnolfo, parve che quel vuoto potesse ricomporsi con le brevi presenze, fra gli anni venti e trenta, di due assoluti protagonisti nel panorama della scultura toscana: quei Tino di Camaino e Giovanni di Balduccio che, formati al séguito di Giovanni Pisano, svilupparono un personale linguaggio fatto di esteriori finenze e di superficiali virtuosismi, che, ponendosi al di là degli aspetti più

---

<sup>49</sup> Si veda la nota 31.

<sup>50</sup> L'esemplare dell'Ospedale di Montalcino, proveniente dalla chiesa di San Francesco, è stato opportunamente riconosciuto a Giovanni d'Agostino da Alessandro Bagnoli (Si veda, oltre, la nota 255).

<sup>51</sup> Com'è ormai assodato dagli studi da Antje Kosegarten in avanti (Antje Middeldorf Kosegarten, *Beiträge zur sienesischen Reliefkunst des Trecento*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', XII, 1966, pp. 207-204), gli episodi più interessanti nell'ambito della scultura a Siena tra la partenza di Giovanni Pisano, nel 1297, e i primi decenni del Trecento registrano un allontanamento dagli esempi del maestro. La produzione senese di questi anni si caratterizza per un orientamento diverso, fatto di figure dalle strutture compatte, dalle volumetrie piene, di grande chiarezza e razionalità compositiva: tutti elementi che hanno contribuito a delinare l'idea di una forma di resistenza anti-giovannea nella scultura del periodo.



tipici della scultura giovannea, rappresenta un momento ancora innovativo nella storia della scultura gotica toscana.<sup>52</sup>

Di fronte alla straordinaria vitalità, alla qualità e alla capacità d'irraggiamento della scultura senese e pisana fra Due e Trecento, Firenze è destinata ad aprirsi alla presenza di maestri forestieri. In questo senso, il caso più significativo è quello del grande *Crocifisso* nel Museo dell'Opera del Duomo, che un documento del 28 agosto 1333 descrive già nell'originario luogo di destinazione, ma da poco: il Battistero di Firenze (figg. 68-73).<sup>53</sup> Si tratta di un *Crocifisso* del Venerdì Santo, grande al naturale e con braccia articolabili intagliate a parte. Che le origini di questa scultura fossero da rintracciare a Pisa apparve evidente alla Lisner: stile e caratteri formali apparentavano infatti l'opera alla produzione del pisano Giovanni di Balduccio.<sup>54</sup> Come si deduce dal

---

<sup>52</sup> Per un profilo di Tino di Camaino, oltre alla recente monografia di Francesca Baldelli (Francesca Baldelli, *Tino di Camaino*, Morbio Inferiore [Svizzera] 2007), rinvio ai puntuali aggiornamenti di Claudia Bardelloni (Claudia Bardelloni, *L'attività toscana di Tino di Camaino*, in *Scultura gotica senese* cit., 2011, pp. 119-182), e di Francesco Aceto (Francesco Aceto, *Tino di Camaino a Napoli*, *ibidem*, pp. 183-231). Su Giovanni di Balduccio si vedano: Roberto Paolo Novello, *Giovanni di Balduccio da Pisa*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Pisa, 1990; e i recenti apporti di F. Caglioti, *Giovanni di Balduccio a Bologna* cit., 2005 (2006), pp. 21-62; Idem, *Giovanni di Balduccio at Orsanmichele: The Tabernacle of the Virgin before Andrea Orcagna, in Orsanmichele and the History and Preservation of the Civic Monument*, edited by Carl Brandon Strehlke [Proceedings of the symposium organized by the Center of Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art, Washington, 4-5 October 2006], New Haven - London 2012, pp. 75-110. Si veda, inoltre, la nota 47. Alla mano di questo maestro devono a mio avviso ricondursi i due *Angeli adoranti* in marmo (figg. 75, 78-79) pubblicati nel 1990 da Enzo Carli con un riferimento a Tino di Camaino negli anni dell'attività a Napoli, e una conseguente datazione sulla metà del terzo decennio del Trecento (Enzo Carli, *Sculture senesi del Trecento tra Gano, Tino e Goro*, in 'Antichità viva', XXIX, 1990, 2/3, pp. 26-39, in part. pp. 33-34, figg. 21-23, riedito in Idem, *Arte senese* cit., 1996, pp. 74-75, tav. 52). In quell'occasione, a causa di una richiesta del proprietario, Carli poté rendere note le foto di uno soltanto dei due *Angeli*, che egli interpretò come una coppia di diaconi. Come lo studioso afferma, tuttavia, entrambe le figure (alte circa 39,4 centimetri) esibiscono a tergo dei fori per l'innesto di parti aggiunte in metallo: verosimilmente di ali. Tale fattore, unitamente alla presenza di un piccolo diadema a punta sulla testa della figura pubblicata, dimostra che si tratta invece di una coppia *Angeli*. Sul piano dello stile e della cronologia, penso che i migliori raffronti si possano individuare nelle opere eseguite dal maestro nei primi anni trenta del Trecento, in particolare la *Madonna col Bambino* dell'Institute of Arts di Detroit (1332-1333; figg. 74, 76-77, 80) e le figure dell'*Arcangelo Gabriele* e della *Vergine annunciata* (1333-1334) recentemente individuate e attribuite da Francesco Caglioti, che ne ha stabilito la provenienza dalla "Capella Magna" nell'antica Rocca di Porta Galliera a Bologna (F. Caglioti, *Giovanni di Balduccio a Bologna* cit., 2005 [2006], pp. 21-62).

<sup>53</sup> "Il Crocifisso, di nuovo posto nella chiesa di San Giovanni, s'alluoghi in detta chiesa bene e onorevolmente; e facciasì un tabernacolo sopra i beccatelli". Si veda Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto*, con apparato critico a cura di Karl Frey, I, München 1911, p. 337.

<sup>54</sup> Ricordato da Ferdinando Leopoldo del Migliore alla fine del Seicento (Ferdinando Leopoldo del Migliore, *Firenze città nobilissima, illustrata*, Firenze 1684, p. 94), il *Crocifisso* del Battistero di San Giovanni fu posto in relazione con la data 1333 da Giuseppe Richa (Giuseppe Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, VII, Firenze 1757, p. XXXII). Preso in considerazione dal Francovich, che lo ritenne opera di Giovanni Pisano (G. de Francovich, *L'origine e la diffusione* cit., 1938, pp. 260-261), e dai coniugi Walter ed Elisabeth Paatz, che optarono piuttosto per un riferimento ad Andrea Pisano (Walter ed Elisabeth Paatz, *Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch*,

documento, il *Crocifisso* fu intagliato per un altare del battistero prima del 1333; nello stesso giro d'anni, quindi, in cui la famiglia Baroncelli ricorreva allo scultore per la commissione della propria cappella in Santa Croce (1328-1332).<sup>55</sup> Dopo la proposta della Lisner, gli studi di Seidel non hanno fatto altro che integrare e comprovare quanto già era emerso dall'analisi dell'intaglio di Firenze, con la proposta di riconoscere allo stesso maestro un piccolo esemplare ligneo riscoperto nella chiesa di Santa Marta a Pisa (figg. 81-82, 84).<sup>56</sup> Come Seidel ha osservato, i rapporti che tale opera rivela con l'immagine del Cristo scolpita da Giovanni Pisano nella *Crocifissione* del pulpito del Duomo di Pisa, concluso nel 1312, avvalorano una datazione entro il 1320 (figg. 82-83).<sup>57</sup> Nonostante che Seidel non li richiami, ci si può spingere nel rilevare le forti affinità che la piccola figura di Pisa presenta con la versione più grande ed evoluta nel Museo dell'Opera di Firenze. Entrambi gli esemplari mostrano, infatti, dei volumi asciutti e ben torniti, un'analoga sottigliezza grafica e incisività nel trattamento di barbe e capelli, il consueto profilo allungato degli occhi e una medesima articolazione del perizoma dalle pieghe ondulate e definite da singolari increspature a occhio,

---

6 voll., Frankfurt am Main 1940-1954, II, 1941, pp. 207, nota 187 [p. 266]), si deve a Margrit Lisner l'aver riconosciuto nell'intaglio oggi nel Museo dell'Opera di Firenze la mano di Giovanni di Balduccio (Margrit Lisner, *Intorno al Crocifisso di Donatello in Santa Croce*, in *Donatello e il suo tempo*, Atti dell'VIII Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento [Firenze-Padova, 25 settembre - 1 ottobre 1966], Firenze 1968, pp. 115-129, in part. nota 1 [p. 116]). L'intuizione della Lisner, accolta con prudenza da Giulia Brunetti (Giulia Brunetti, in *Il Museo dell'Opera del Duomo a Firenze*, a cura di Luisa Becherucci e Giulia Brunetti, 2 voll. Milano 1969-1970, I, [1969], cat. n. 26, pp. 231-232), fu in séguito presentata dalla studiosa tedesca nel suo volume sui Crocifissi toscani dal Trecento al Cinquecento (M. Lisner, *Holzkrufixe* cit., 1970, pp. 22-23). Si vedano inoltre: M. Seidel, "*Sculpens in ligno splendida*" cit., in *Sacre Passioni* cit., 2000, pp. 88-90 (che, pur non riportando mai il riferimento del *Crocifisso* a Giovanni di Balduccio, definisce l'esemplare un "sublime hommage à Giovanni"); Francesco Caglioti, *Il Crocifisso del Bosco ai Frati di fronte ai modelli di Donatello e di Brunelleschi / The Bosco ai Frati Crucifix and its Position in respect to Those by Donatello and Brunelleschi*, in *Mugello, Culla del Rinascimento: Giotto, Beato Angelico, Donatello e i Medici / Mugello, cradle of the Renaissance: Giotto, Fra Angelico, Donatello and the Medici*, catalogo della mostra a cura di Barbara Tosti [29 maggio - 30 novembre 2008], Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze - Edizioni Polistampa, 2008, pp. 124-163, in part. p. 152 (che considera l'opera tra le più importanti scoperte pubblicate dalla Lisner); Pavel Kalina, *Giovanni Pisano, the Dominicans, and the origin of the Crucifixi dolorosi*, in *'Artibus et Historiae'*, XXIV, 2003, pp. 81-101, in part. p. 84 (che dimostra uno scarso interesse nei confronti della paternità dell'opera); Paola Tarantelli, in *Giotto e il Trecento* cit., 2009, cat. n. 108, pp. 266-267.

<sup>55</sup> Si veda la nota 47.

<sup>56</sup> Max Seidel, *Un importante ritrovamento: Giovanni di Balduccio in Santa Marta*, in *Sacre Passioni* cit., 2000, pp. 95-99, riedito in Idem, *Giovanni di Balduccio in Santa Marta*, in *Arte italiana* cit., 2003, II, pp. 639-644; Idem, *Padre e figlio* cit., I, 2012, p. 394. La proposta è stata accolta inoltre da F. Caglioti, *Giovanni di Balduccio a Bologna* cit., 2005 [2006], nota 6 (p. 48).

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 99.

malgrado che il *Crocifisso* fiorentino evidenzi una struttura corporea più salda e un'espressività decisamente più intensa.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Negli anni che seguono la partenza di Giovanni di Balduccio la scultura a Firenze registra due episodi importanti: la lunga attività di Andrea da Pisano e, successivamente, quella del fiorentino Andrea Orcagna. Sul *Cristo* di Orsanmichele di Andrea Orcagna, che, alla stregua dei molti Crocifissi del Trecento fiorentino considerati dalla Lisner, non rientra nei limiti di questo lavoro, si veda l'ottima M. Lisner, *Holzkruzifixe* cit., 1970, pp. 36-37; cui sono seguiti gli interventi connessi al restauro: Giovanna Rasario, Maria Data Mazzoni, Roberto Passeri, Mario Venturi, *Sculture lignee policrome: modelli operativi di restauro*, in 'OPD Restauro', V, 1993, pp. 108-116; Giovanna Rasario, Luigi Canocchi, *Sculture lignee policrome: modelli operativi di restauro*, [2], *ibidem*, VI, 1994, pp. 68-80; Luca Uzielli, Marco Fioravanti, Ottavio Allegretti, Mario Piva, Renzo Ricci, *Il nuovo ancoraggio per il Crocifisso ligneo di Andrea Orcagna nella chiesa di San Carlo a Firenze*, *ibidem*, VIII, 1996, pp. 171-184; *Il Cristo di San Carlo restaurato*, a cura di Giovanna Rasario, Firenze 1996. Della stessa autrice si veda anche *Recupero della drammaticità del colore originale nel Crocifisso ligneo dell'Orcagna*, in *Il colore nel Medioevo. Arte, simbolo, tecnica*, Atti delle giornate di studi [Lucca, 2-3-4 maggio 1996], Lucca 1998, pp. 155-165. Si vedano inoltre: Gert Kreytenberg, *Orcagna, Andrea di Cione. Ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*, Mainz 2000, pp. 16, 149; Diane Finiello Zervas, in *Orsanmichele a Firenze*, a cura di Diane Finiello Zervas, 2 voll., Modena 1996, I, cat. n. 855, pp. 610-612. Per un profilo dettagliato della produzione fiorentina del Trecento si veda ancora M. Lisner, *Holzkruzifixe* cit., 1970, pp. 32-40, note 116-185 (pp. 48-53).



## 1.2 Il Crocifisso dei Cappuccini di Pisa.

L'emergere negli studi recenti di nuovi materiali, e la ripresa dello studio della scultura lignea toscana tra Gotico e Rinascimento, portato alla ribalta da alcune fortunate iniziative espositive, consentono oggi delle riflessioni su questo aspetto importante dell'attività di Tino di Camaino, protagonista del Trecento scultoreo nell'Italia centro-meridionale.

L'interesse nei confronti della scultura lignea tinesca è stato oggetto, fino a poco tempo fa, d'interventi più che altro occasionali. Ad eccezione del breve spazio offerto in alcuni articoli, di qualche scheda di catalogo e delle pagine riservate nei più recenti interventi sull'artista,<sup>59</sup> manca al momento un profilo coerente, che, abbracciandone l'articolata vicenda, ricomponga i *disiecta membra*.

Che il figlio di Camaino di Crescentino, nel solco di una consolidata tradizione, si fosse adoperato nella pratica dell'intaglio del legno è cosa nota. Ad assicurarla è infatti una testimonianza pubblicata fin dai primi anni del secolo scorso: la *Madonna col Bambino* nella badia di San Bartolomeo di Anghiari (Arezzo; figg. 85-86, 91). Questo monumentale altorilievo in legno dipinto, stilisticamente omogeneo con i numerosi marmi del maestro, e la cui paternità tinesca stentò sulle prime ad affermarsi, fino a non molto tempo fa rappresentava la sola opera in legno unanimemente riconosciuta a Tino: secondo alcuni perfino l'unica.<sup>60</sup> Ciò si può addebitare almeno in parte ai numerosi problemi che comporta lo studio della scultura in legno, un ambito che ha alle proprie

---

<sup>59</sup> Tra le voci più recenti, ricordo la ponderosa monografia di Francesca Baldelli, *Tino di Camaino*, Morbio Inferiore (Svizzera) 2007. Si vedano poi le integrazioni di: Silvia Colucci, *Scultura gotica senese: aggiunte e precisazioni*, in 'Prospettiva', 130-131, 2008, pp. 161-167; Claudia Bardelloni, *L'attività toscana di Tino di Camaino*, in *Scultura gotica* cit., 2011, pp. 119-182; e Francesco Aceto, *Tino di Camaino a Napoli*, *ibidem*, pp. 183-231.

<sup>60</sup> Nota fin dai tempi del Fabriczy (*Kritisches Verzeichnis* cit., 1909, p. 15), la *Madonna col Bambino* di Anghiari fu attribuita per la prima volta a Tino da Carlo Ludovico Ragghianti (Carlo Ludovico Ragghianti, *Opere sconosciute di Tino di Camaino*, in 'Critica d'Arte', I, 1935-1936 [1936], pp. 272-276). Nonostante il diverso parere espresso in occasione della mostra giottesca di Firenze del 1937, dove l'opera fu registrata come di "scuola toscana del secolo XIV" (*Mostra giottesca*, catalogo [Firenze, Palazzo degli Uffizi, aprile-ottobre 1937], Bergamo 1937, p. 107), e nello storico volume *Il Trecento di Pietro Toesca*, che riferì la "poderosa" *Madonna* a "Giovanni Pisano, mediante Tino di Camaino" (P. Toesca, *Il Trecento* cit., 1951, p. 931), la proposta tinesca ha infine raccolto il consenso unanime della critica. Si vedano: G. Kreytenberg, in *Scultura dipinta* cit., 1987, cat. n. 7, pp. 42-45; Paola Refice, in *La bellezza del sacro. Sculture medievali policrome*, catalogo della mostra [Arezzo, settembre 2002-febbraio 2003], Arezzo 2002, pp. 131-132; Eadem, in *Sculture lignee da Tino di Camaino a Jacopo della Quercia (e alcuni restauri inediti)*, catalogo della mostra a cura di Paola Refice [Anghiari, Museo Statale di Palazzo Taglieschi, 3 luglio - 1 novembre 2010], Arezzo 2010, p. 16. Per un resoconto del restauro si veda Daniela De Ritis, *ibidem*, pp. 22-27.

spalle una tradizione di studi relativamente giovane, e che fu considerato fino agli inizi del secolo scorso un capitolo a sé stante, come separato, nella storia della scultura: un atteggiamento 'manicheo' che affonda le radici in quella precisa classificazione dell'arte per gerarchie di materiali codificata dalla storiografia cinquecentesca, poco sensibile, com'è noto, alla complementarità rilievo-colore che contraddistingue questi manufatti.

Alla rilevante acquisizione della *Madonna* di Anghiari si sono aggiunte negli ultimi anni alcune nuove proposte, che tuttavia hanno accresciuto il catalogo tinesco di opere talvolta incoerenti. Vengono in mente tutte quelle sculture, interessanti ma non eccelse sotto il profilo qualitativo, ridotte in stato di semplici abbozzi da restauri senza regola e dissennate puliture, che alcuni studi recenti hanno pensato di riferire al maestro senese. È il caso della *Madonna col Bambino* nella chiesa di Sant'Eustachio a Montignoso (Massa Carrara), riportata ormai a poco più che un ciocco di legno. Ritenuta da Antonino Caleca una derivazione dalla celebre *Madonna di Arrigo* scolpita in marmo da Giovanni Pisano per il portale del transetto destro della Cattedrale di Pisa, l'opera è stata dallo stesso riferita a Tino con una datazione oscillante tra la realizzazione del prototipo giovanneo (1313) e la rapida fuga del maestro da Pisa, per ragioni politiche, nel 1315.<sup>61</sup> Anche l'idea di Caleca di ricondurre nell'orbita di Tino la *Madonna col Bambino* nella chiesa di San Jacopo Maggiore a Galliciano (Lucca) non ha tardato ad essere smentita.<sup>62</sup>

Alcune interessanti proposte sono giunte in tempi più vicini a noi, come la *Testa d'Angelo annunciante* riadattata al gruppo dell'*Annunciazione* seicentesca nella chiesa della Santissima Annunziata di Siena: un'opera segnalata già da Enzo Carli,<sup>63</sup> ma solo

---

<sup>61</sup> Antonino Caleca, *Aggiunta a Tino di Camaino scultore in legno*, in *Scultura lignea: Lucca 1200-1425*, catalogo della mostra a cura di Clara Baracchini [Lucca, 16 dicembre 1995 - 30 giugno 1996], 2 voll., Firenze 1995, I, pp. 94-98. Per i dettagli dei restauri si vedano: C. Baracchini, *ibidem*, II, cat. n. 21, pp. 50-51; Marco Gazzi, *ibidem*, II, cat. n. 22, p. 52. Il riferimento tinesco della *Madonna col Bambino* di Montignoso ha incontrato il disappunto di Massimo Ferretti, che ha proposto il nome di Giovanni Pisano (Massimo Ferretti, recensione della mostra *Scultura lignea a Lucca 1200-1425*, in 'Dialoghi di Storia dell'Arte', 3, 1996, pp. 124-138, in part. pp. 127-128), e di Silvia Colucci, che ha invece opportunamente definito la scultura "genericamente riconducibile a uno scultore influenzato dai modi di Giovanni Pisano" (S. Colucci, *Scultura gotica senese* cit., 2008, nota 25 [p. 167]). In tempi più recenti è tornato sull'argomento Antonino Caleca, che ha riaffermato la paternità tinesca dell'opera (Antonino Caleca, in *Sculture lignee* cit., 2010, pp. 12-15).

<sup>62</sup> S. Colucci, *Scultura gotica senese* cit., 2008, nota 25 (p. 167).

<sup>63</sup> Enzo Carli, *Un Angelo senese*, in 'Emporium', LIX, 1949, pp. 98-104; Idem, in *Mostra dell'antica scultura* cit., 1949, p. 77; Idem, *Scultura lignea* cit., 1951, p. 32; Idem, *Arte senese e arte pisana*, Torino 1996, pp. 105-106. Si veda anche Daniela Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala in Siena. Vicenda di una committenza artistica*, Pisa 1985, pp. 351-352.

di recente riconosciuta a Tino da Silvia Colucci (figg. 87-88);<sup>64</sup> o la *Vergine annunciata* del Museo Bardini di Firenze, presentata di recente da Claudia Bardelloni (figg. 89-90, 92).<sup>65</sup>

Un'altra opera, fino a oggi sottovalutata dalla critica, s'impone per una qualità e finezza esecutiva degna della mano del grande scultore senese: si tratta del *Crocifisso* in legno dipinto che oggi si trova custodito nella clausura del convento dei Cappuccini a Pisa (figg. 93-96, 98, 105-106, 108, 111-112, 114).<sup>66</sup> Prima di entrare ufficialmente negli studi storico-artistici, l'opera era considerata del XII secolo. Essa era infatti identificata con il leggendario Crocifisso che, secondo la tradizione, parlò a San Bernardo da Chiaravalle (1090-1153) in occasione del suo soggiorno a Pisa durante il Concilio del 1134.<sup>67</sup> Fu Mario Salmi, nel 1931, a interrogarsi per primo sullo stile e sulla cronologia della scultura, che, a quel tempo, si trovava esposta nella prima cappella di sinistra della chiesa del convento.<sup>68</sup> Salmi collocò giustamente il *Crocifisso* in ambito gotico, attribuendolo con fermezza a Giovanni Pisano. Sebbene individuasse dei caratteri di "sommarietà" e di "durezza" che potevano dare adito a dei dubbi sulla piena autografia giovannea, egli giustificò questi differenti esiti qualitativi ritenendo l'intaglio pisano un prodotto giovanile dello scultore. L'atteggiamento più statico e la minore enfasi espressiva della scultura, infatti, testimoniavano, a suo dire, un ricordo ancora vivo delle *Crocifissioni* scolpite da Nicola Pisano nei pulpiti del Battistero di Pisa e del Duomo di Siena. Certe soluzioni formali, come la costruzione ossuta del viso e l'andamento "semplice e largo" del perizoma, invece, trovavano risposdenze in alcune delle figure realizzate da Giovanni, in concorso col padre, per la *Fontana Maggiore* di Perugia (1278).<sup>69</sup>

---

<sup>64</sup> S. Colucci, *Scultura gotica senese* cit., 2008, pp. 163-164; C. Bardelloni, *L'attività toscana di Tino* cit., in *Scultura gotica senese* cit., 2011, p. 122; cat. n. 23 p. 141.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 121, cat. n. 18 p. 140.

<sup>66</sup> Per un approfondimento delle vicende dell'antico complesso benedettino di San Donnino e Santa Maria *ad Martyres* a Pisa, divenuto convento dell'Ordine dei Minori Cappuccini nella seconda metà del XVI secolo, si veda, oltre, la nota 90.

<sup>67</sup> Augusto Bellini Pietri, *Guida di Pisa*, Pisa 1913, p. 275.

<sup>68</sup> Nei primi anni del Novecento, il padre cappuccino Sisto da Pisa elenca il "vetusto e divotissimo simulacro di Gesù crocifisso" fra i "ricordi più antichi e notevoli che tutt'oggi ritengono in siffatto luogo", ricordando, peraltro, come una delle antiche navate delle chiesa di San Donnino fosse "stata chiusa ed occupata gran tempo innanzi da una compagnia secolare, detta dei Battuti". Si veda padre Sisto da Pisa, *Storia dei Cappuccini toscani, con prolegomeni sull'Ordine francescano e le sue riforme*, 2 voll., Firenze 1906-1909, I, 1906, pp. 133-134. Per un profilo della storia del convento si veda, oltre, la nota 93. Dopo il restauro compiuto in vista della mostra di Pisa *Sacre Passioni* del 2000, il *Crocifisso* dei Cappuccini fu trasferito per ragioni di sicurezza in un ambiente interno della clausura del convento.

<sup>69</sup> Mario Salmi, *Opere d'arte ignote* cit., 1931, pp. 215-221.

L'ipotesi di Salmi fu accolta da Géza de Francovich,<sup>70</sup> che, nonostante reputasse l'opera di "fattura timida e titubante", ne argomentò l'attribuzione giovannea, asserendo che tra il *Crocifisso* dei Cappuccini di Pisa e le sculture della *Fontana* di Perugia "non vi è, qualitativamente, maggiore differenza di quella che esiste [...] tra le due statuette di profeti di Donatello sulla Porta della Mandorla del Duomo fiorentino e i profeti dello stesso scultore nel campanile"; e che, tutto sommato, "anche il genio", all'inizio, "non crea di colpo il capolavoro".<sup>71</sup> Come Mario Salmi, dunque, anche lo studioso goriziano collocò l'esemplare dei Cappuccini di Pisa tra le opere della prima attività di Giovanni Pisano, proponendo una datazione tra il 1275 e il 1280.<sup>72</sup> Sia pure con un punto interrogativo, il *Crocifisso* figurò tra le opere giovannee durante la rassegna sulla scultura pisana del Trecento.<sup>73</sup> Enzo Carli, al contrario, rigettò con forza il riconoscimento al figlio di Nicola, collocando piuttosto l'opera nel novero delle rielaborazioni dagli esempi del maestro.<sup>74</sup> Un parere sostanzialmente analogo fu espresso da Margrit Lisner, che riferì la scultura a un diretto seguace di Giovanni Pisano.<sup>75</sup> Elementi come la conformazione del torace, la scansione essenziale del costato, modulato da una sequenza geometrica di profilature orizzontali, o l'impostazione della figura in lieve contrapposto, figuravano negli intendimenti della Lisner come delle cifre abbastanza frequenti fra i Crocifissi degli epigoni di Giovanni, in particolare tra quelli pisani. Le morbide e complesse fluttuazioni gotiche del perizoma proiettavano la scultura verso una datazione sul 1320. Parve allora alla Lisner d'intravedere nel *Cristo* dei Cappuccini l'opera di un possibile collaboratore di Giovanni attivo nel cantiere del pulpito del Duomo di Pisa. La proposta dalla studiosa tedesca venne in séguito accolta senza da Max Seidel<sup>76</sup> e nei successivi contributi,<sup>77</sup>

---

<sup>70</sup> Géza de Francovich, *L'origine e la diffusione* cit., 1938, pp. 143-261, in part. pp. 227, 232-233.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 233.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 233.

<sup>73</sup> *Mostra della scultura pisana del Trecento*, catalogo [Pisa, Museo di San Matteo, luglio-novembre 1946], Pisa 1946, p. 39, n. 168. Come opera della scuola di Giovanni Pisano il *Crocifisso* appare un anno dopo in occasione della seconda edizione della *Mostra della scultura pisana del Trecento*, catalogo [Pisa, Museo di San Matteo, maggio-ottobre 1947], Pisa 1947, p. 41, n. 147.

<sup>74</sup> E. Carli, *La scultura lignea italiana* cit., 1960, p. 42.

<sup>75</sup> M. Lisner, *Holzkrufixe* cit., 1970, p. 21, nota 32 (p. 43), tav. 25 ("Nachfolger des Giovanni Pisano").

<sup>76</sup> M. Seidel, *La scultura lignea* cit., 1971, nota 11 (p. 27).

<sup>77</sup> J. Bauermeister, M. Ciatti, A. Pandolfo, *I Crocifissi lignei di Giovanni Pisano* cit., 1988, pp. 153-161.

sino a quando Mariagiulia Burresi propose di riconoscere nell'intaglio la mano di un ignoto maestro pisano attivo nella bottega Lupo di Francesco.<sup>78</sup>

In tempi più recenti, Gabriele Marangoni ha suggerito di confrontare il *Crocifisso* dei Cappuccini di Pisa con l'esemplare della chiesa di Santa Maria in Selva a Buggiano (Pistoia), che, a suo giudizio, è opera del medesimo scultore. Quanto alla matrice culturale dei due intagli, in analogia con quanto a suo tempo ipotizzato dalla Lisner, Marangoni l'ha ricondotta nell'"immediata scia di Giovanni Pisano".<sup>79</sup> Come opera di un seguace del grande scultore pisano il nostro *Crocifisso* è apparso ultimamente nel ricco repertorio dei Crocifissi lignei dell'antica diocesi di Lucca messo a punto da Guido Tigler.<sup>80</sup>

Il riferimento a Giovanni Pisano è certamente imprescindibile per la corretta interpretazione del *Crocifisso* dei Cappuccini di Pisa, la cui pregevole fattura esclude, a

---

<sup>78</sup> Il suggerimento di Mariagiulia Burresi (Mariagiulia Burresi, *Il Sepolcro della Gherardesca. Ricostruzione per anastilosi mediante grafica tridimensionale*, catalogo della mostra a cura di Mariagiulia Burresi [Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 4 novembre 1996 - 31 gennaio 1997], Pisa 1996, nota 49 [p. 46]), è stato accolto successivamente da Stefano Renzoni (Stefano Renzoni, in *Da monastero a convento: la chiesa di San Donnino a Pisa dai Benedettini ai Cappuccini*, a cura di Stefano Sodi, Ospedaletto [Pisa] 1997, pp. 168-170, fig. 73 [p. 169]), che, sulla base di alcune memorie manoscritte redatte dal padre Giacinto Agati da Pistoia alla fine degli anni cinquanta del secolo scorso, ha proposto di riconoscere nell'opera il Crocifisso miracoloso che, nel 1712, fu posto in un tabernacolo situato all'interno della chiesa ("ove ora è la prima cappella a sinistra di chi entra"), per essere successivamente trasferito, nel 1899, in una nuova cappella, appena edificata, con a fianco due piccole statue raffiguranti un *San Francesco* e una *Santa Veronica* (*ibidem*, in part. nota 17 [p. 170]). L'idea d'individuare nel *Crocifisso* dei Cappuccini di Pisa la mano di un maestro attivo nei cantieri di Lupo di Francesco è stata riproposta insieme da Mariagiulia Burresi e Antonino Caleca in occasione della rassegna di Pisa *Sacre Passioni* (2000-2001). Per confermare tale ipotesi, gli autori argomentano una dipendenza dell'opera dagli esiti espressivi "rudemente efficaci" ottenuti da Lupo nei rilievi con *Storie neotestamentarie* provenienti dall'antico pulpito della chiesa di San Michele in Borgo (oggi al Museo Nazionale di San Matteo) o nelle figure di *Apostoli* collocate sul prospetto meridionale dell'oratorio di Santa Maria della Spina a Pisa (alcune delle quali riferibili al senese Ciolo di Neri "e collaboratori". Si veda Roberto Bartalini *Nell'orbita di Giovanni Pisano: Ciolo di Neri*, in *Scultura gotica senese* cit., 2011, pp. 75-89), prospettando pertanto, implicitamente, una datazione tra il terzo e il quarto decennio del Trecento (Mariagiulia Burresi, Antonino Caleca, *Armonie e variazioni nella taglia di Lupo di Francesco*, in *Sacre Passioni* cit., 2000, pp. 103-123, in part. p. 123). La medesima lettura è stata proposta sia da Cristiano Giometti (in *Scultura lignea pisana. Percorsi nel territorio tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Lorenzo Carletti e Cristiano Giometti, Milano 2001, pp. 72-73) che da Marina Massa (*Interferenze pittoriche lungo la dorsale appenninica*, in *Nuovi contributi alla cultura lignea marchigiana*, Atti della giornata di studio a cura di Maria Giannatiempo López e Antonio Iacobini [Matelica, 20 novembre 1999], Sant'Angelo in Vado [Pesaro-Urbino], Grafica Valdese, 2002, pp. 221-242, in part. p. 229), i quali, allineandosi al parere di Mariagiulia Burresi, hanno mantenuto la scultura nel quadro della bottega pisana di Lupo di Francesco.

<sup>79</sup> G. Marangoni, *Nascoste sugli altari* cit., 2006, cat. n. 18, pp. 148-150. Tale proposta non è a mio avviso condivisibile.

<sup>80</sup> G. Tigler, *Il Maestro del Crocifisso di Camaione* cit., in *Un Crocifisso del Trecento lucchese* cit., 2010, nota 40 (p. 91), nota 191 (p. 99), tav.11 (con un'opportuna datazione sul 1320 circa).

mio parere, la proposta di assegnarlo alla bottega di Lupo di Francesco; così come rende assai generici i riferimenti a un ignoto seguace del grande Giovanni Pisano. Sembra dunque opportuno, prima di affrontare direttamente il caso, tornare a quelle ragioni dello stile che Giovanni Previtali affermava essere “determinanti anche ai fini della storica verosimiglianza”.<sup>81</sup>

A ben vedere, al confronto con i prototipi giovannei, nell'esemplare dei Cappuccini di Pisa, più che di somiglianze sarebbe opportuno parlare di differenze. In aperta antitesi rispetto ai canoni di dinamismo gotico che distinguono le formulazioni di Giovanni rendendole uniche nel panorama della coeva produzione toscana, appaiono ben diverse, nella scultura di Pisa, tanto la concezione della figura quanto la resa dell'intaglio. Alle divergenze formali si uniscono poi alcune differenze – per così dire – strutturali, inerenti principalmente ai materiali e alla tecnica di realizzazione. Come le indagini hanno chiarito, questi aspetti si discostano in modo significativo da quanto osservato nei restauri sui testimoni autografi di Giovanni Pisano: dalla selezione dell'essenza lignea da impiegare agli aspetti superficiali della finitura dell'intaglio.<sup>82</sup> Il volto tirato del *Cristo* dei Cappuccini, dall'espressività commovente e giocata attraverso tenui passaggi chiaroscurali, o il risentito profilarsi dell'arcata epigastrica, strozzata fino all'inverosimile a evidenziare la struttura del bacino, sono indubbiamente un chiaro omaggio a Giovanni. E, tuttavia, nel *Crocifisso* dei Cappuccini di Pisa l'articolazione delle membra non dà origine a brusche angolature o a contorcimenti spasmodici, né il volto del *Cristo* è consumato dalla bruciante espressività che anima gli esempi giovannei. Nel nostro esemplare, infatti, le forme espanse del corpo, le fluenti falcate del panneggio, e l'aspetto tenero e accostante del volto, caratterizzato da occhi sottilmente allungati, da zigomi forti e prominenti e dall'ampia mascella squadrata, impreziosita dalle pittoriche ondulazioni della barba, tendono a deporre a favore di un'attribuzione a Tino di Camaino. Che il *Crocifisso* di Pisa risponda bene allo stile di

---

<sup>81</sup> Giovanni Previtali, *Due lezioni sulla scultura 'umbra' del Trecento*, in 'Prospettiva', 31, 1982, pp. 17-35, riedito in Idem, *Studi sulla scultura gotica in Italia. Storia e geografia*, Torino 1991, pp. 45-69, in part. p. 50.

<sup>82</sup> J. Bauermeister, M. Ciatti, A. Pandolfo, *I Crocifissi lignei di Giovanni Pisano* cit., 1988, pp. 154-155, 157, 160, nota 14 [p. 161]). Al tempo della pubblicazione, il *Crocifisso* dei Cappuccini di Pisa non era stato ancora restaurato. Da un punto di vista specificamente tecnico, le caratteristiche di questo intaglio vanno dall'impiego di un legno relativamente morbido come il gattice al fatto di essere svuotata e richiusa a tergo; dal tipo d'innesto delle braccia all'aggiunta di inserti di legno (quali erano, ad esempio, le perdute ciocche di capelli), al tipo di preparazione e alla stesura della superficie dipinta e della doratura.



questo artista lo si avverte dai raffronti che si possono stabilire con alcuni dei principali punti fermi del catalogo tinesco: a cominciare dai primi capolavori, come il monumento sepolcrale dell'imperatore Arrigo VII (1315) o la bella *Madonna col Bambino* di Anghiari (1316-1318). In particolare, il nostro esemplare mostra decise analogie con gli *Apostoli* che animano la fronte del sarcofago imperiale, sebbene questi ultimi, a differenza della nostra scultura, ostentino ancora quel modo di scolpire abbreviato, siglato da profilature nette e taglienti, che è proprio delle opere iniziali, e che lo scultore abbandonerà successivaemnte in favore di un linguaggio gotico sensibilmente più addolcito (figg. 96-97). Accostando poi il *Crocifisso* dei Cappuccini alla bella *Madonna* di Anghiari, sebbene il primo sia una scultura più mossa ed evoluta, non mancano le forti affinità, soprattutto osservando la struttura del panneggio e la morfologia del volto del Bambino (fig. 86). Relazioni più stringenti si avvertono, invece, con le opere eseguite da Tino di Camaino nel prosieguo del secondo decennio del Trecento, quando cioè, abbandonata Pisa (1315), egli concentra la propria attività tra Siena e Firenze. Nonostante le affinità che il nostro intaglio mostra con la più importante commissione senese ottenuta dallo scultore, vale a dire il monumento funebre del cardinal Riccardo Petroni (†1314), alla cui messa in opera Tino attese tra il 1315 e il 1318,<sup>83</sup> è tuttavia con i *Santi vescovi* che si conservano nella chiesa di Sant'Agostino a San Gimignano (databili tra il 1318 e il 1320 circa; figg. 100-105), e con le figure dei monumenti fiorentini del vescovo Antonio Orso (collocato entro il 18 luglio 1321) e di Gastone della Torre, rispettivamente in Santa Maria del Fiore e in Santa Croce, che si osservano le analogie più stringenti (fig. 99).<sup>84</sup> In queste opere, Tino ha ormai raggiunto quel

<sup>83</sup> Si veda Silvia Colucci, *Il monumento sepolcrale del cardinale Riccardo Petroni di Tino di Camaino: una soluzione di compromesso tra i prototipi curiali romani e la tomba pensile toscana*, in *Le sculture del Duomo di Siena*, a cura di Mario Lorenzoni, Cinisello Balsamo (Milano) 2009, pp. 135-139. Interessanti analogie corrono tra il *Crocifisso* dei Cappuccini e la figura di *Profeta* con la barba che si conserva nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena (inv. OA/4719), i cui elementi tineschi sono stati evidenziati dalla stessa Colucci, che ha ritenuto l'opera stilisticamente prossima alle figure che scandiscono il sarcofago Petroni, senza tuttavia spingersi fino a riferire la scultura a Tino medesimo (Eadem, *Le sculture della parte alta della facciata del Duomo e l'enigma di Camaino di Crescentino*, in *Scultura gotica senese* cit., 2011, pp. 91-117, cat. n. 24, p. 110, fig. 20 e tav. p. 96). Un filo rosso sembra infatti collegare il *Profeta* dell'Opera di Siena al *Crocifisso* dei Cappuccini di Pisa, aprendo alla possibilità di riconoscere anche nel marmo senese una scultura eseguita da Tino al tempo della sua attività nella fabbrica della Cattedrale (1318-1320).

<sup>84</sup> Si veda F. Baldelli, *Tino di Camaino* cit., 2007, pp. 167-215 e pp. 229-241; da meditare alla luce delle valutazioni di Roberto Bartalini, *Tino di Camaino: le sculture dei portali del Battistero di Firenze*, in *Scultura gotica in Toscana* cit., 2005, pp. 163-177, in part. nota 4 (p. 176), confermate da Claudia Bardelloni, in *La collezione Salini dipinti, sculture e oreficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV*, a cura di Luciano Bellosi, 2 voll., Firenze 2009, II, cat. n. 14, pp. 88-93; Eadem, *L'attività toscana di Tino* cit., in

grado di perfezione formale che gli consente di svincolarsi dall'iniziale marchio giovanneo, aggiornando il proprio stile, fatto di rigorose volumetrie, di una definizione sintetica delle forme, di un nuovo linearismo gotico in linea con gli sviluppi della pittura di Simone Martini.

Per confermare il riferimento a Tino di Camaino sarà sufficiente indicare le numerose affinità che, ad esempio, accomunano il *Cristo* dei Cappuccini con alcuni degli *Evangelisti* sulla fronte del sarcofago di Gastone della Torre. Del tutto simili sono l'eloquenza bonaria dei volti e le ampie arcate sopracciliari, le rimborsature sotto gli occhi o le piccole labbra socchiuse delimitate da barbe fluenti (fig. 99): tutti elementi che, allo scadere del secondo decennio del Trecento, divengono irrinunciabili nella produzione dell'artista. Come non rilevare, poi, nella scultura di Pisa, la medesima "gravità accorata" che distingue la *Madonna col Bambino* (o *Sedes Sapientiae*) del Museo Nazionale del Bargello di Firenze (figg. 110, 113, 115);<sup>85</sup> o le identiche "sintetiche impressioni di peso e di volume", la "compatta" e "semplificata modellazione del corpo", e il "gotico profilare" del panneggio, modulato in eleganti ritmi lineari, che il Toesca osservò nelle opere di Tino, e che sembrano legare indissolubilmente il nostro *Crocifisso* alle *Cariatidi* del monumento di Antonio Orso o ai *Santi vescovi* di San Gimignano (figg. 107-109)?<sup>86</sup>

Se la paternità tinesca del *Crocifisso* si rivelasse fondata, come credo, la sua datazione verrebbe a cadere attorno al 1320, e, precisamente, tra la documentata presenza di Tino a Siena, stipendiato dall'Opera del Duomo tra il 1318 e il 1320, e il suo definitivo trasferimento a Napoli nei primi mesi del 1324. Diversamente da quanto è possibile osservare nel frammento con la *Testa d'Angelo* della Santissima Annunziata di Siena (figg. 87-88), che mostra una saldezza d'impostazione voluminosa, una dilatazione monumentale e così evidenti effetti di sintesi plastica da far rintracciare il termine di raffronto più appropriato tra le figure di *Angeli* e *Cariatidi* del sepolcro Petroni in Duomo,<sup>87</sup> il *Crocifisso* di Pisa, con la sua tetragona bellezza, la pienezza del volto e il

---

*Scultura gotica senese* cit., 2011, p. 127, nota 32 (pp. 129-130). Sul monumento funebre di Gastone della Torre si veda, infine, Santina Novelli, *Sulla committenza e il contesto del monumento funebre per Gastone della Torre di Tino di Camaino*, in 'Prospettiva', 141-142, 2011 (2012), pp. 132-144.

<sup>85</sup> Si veda la recente scheda di S. Colucci, in *Marco Romano* cit., 2010, cat. n. 21, pp. 230-231.

<sup>86</sup> P. Toesca, *Il Trecento* cit., 1951, pp. 258-263.

<sup>87</sup> Sembra del tutto condivisibile l'idea di ricondurre al maestro anche la mezza figura di una *Giovane santa* (o *Sibilla*?) posta a coronamento di una delle colonne ai lati delle finestre della navata centrale del



forte senso plastico che descrive le pieghe del perizoma, si pone in parallelo soprattutto con le opere dell'inizio del terzo decennio, quando, cioè, nella Firenze che ormai rinsalda più forti i suoi legami con la corte angioina di Napoli, Tino è chiamato a realizzare i tre grandi gruppi scultorei del Battistero (1321) e i monumenti funebri del Duomo e di Santa Croce (1320-1323).<sup>88</sup>

Restano ancora da chiarire i tempi e le modalità con cui la nostra scultura raggiunse il convento di Pisa. Tutto, infatti, dal dato di stile alle contingenze storico-politiche che videro Tino, nel 1315, allontanarsi precipitosamente dalla città per non farvi ritorno,<sup>89</sup> portano a ritenere che il *Crocifisso* sia stato eseguito altrove; e che solo in un secondo tempo, per vie ancora da chiarire, esso sia pervenuto nell'odierno ricovero.<sup>90</sup> I dati

---

Duomo, per la quale si veda A. Bagnoli, in *Marco Romano* cit., 2010, p. 34, nota 33 (p. 36), figg. 32, 34-35 (p. 33).

<sup>88</sup> R. Bartolini, *Tino di Camaino* cit., 2005, pp. 163-177.

<sup>89</sup> Di convinzioni guelfe, lo scultore dovette abbandonare Pisa, e con essa il cantiere del monumento funebre di Arrigo VII, per prendere parte, il 29 agosto 1315, alla Battaglia di Montecatini, poi vinta contro ogni aspettativa dall'esercito pisano, coadiuvato da mercenari tedeschi sotto la guida del signore di Pisa Uguccione della Faggiuola (Pèleo Bacci, *Monumenti danteschi. Tino di Camaino e la tomba dell'Alto Arrigo per il Duomo di Pisa*, in 'Rassegna d'Arte', VIII, 1922, pp. 73-84, in part. p. 77). Com'è stato affermato con forza da Silvio Masignani, la tomba del "dominus imperator" Arrigo VII era già conclusa il 26 luglio del 1315 (Silvio Masignani, *Tino di Camaino e Lupo di Francesco: precisazioni sulla tomba dell'imperatore Arrigo VII*, in 'Prospettiva', 87-88, 1997 (1998), pp. 112-119, in part. pp. 114-115, Appendice "A" nn. 1-10 [pp. 116-117]).

<sup>90</sup> A complicare il quadro della provenienza concorrono tanto la penuria di referti d'archivio quanto le reiterate trasformazioni che hanno interessato il complesso dei Cappuccini di Pisa fin dalle sue origini benedettine. L'antico monastero di San Donnino e Santa Maria *ad Martyres*, il cui primitivo insediamento nel suburbio meridionale di Pisa (nel quartiere Chinzica, a sud dell'Arno) la tradizione memorialistica fa risalire al tempo del sinodo del 1134, e a un diretto intervento di Bernardo da Chiaravalle, è attestato nei documenti in maniera puntuale solo un secolo dopo, quando la comunità monastica vi si insediò rimanendovi per tre secoli, dal 1242 al 1569. Si vedano: Daniela Stiaffini, in *Da monastero a convento* cit., 1997, pp. 7-12; e le notizie fornite dai vari: Pandolfo Titi, *Guida per il passeggiare dilettante di pittura, sculture ed architetture nella città di Pisa*, Lucca 1751, p. 296; Alessandro da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, 3 voll., Livorno 1812, III, pp. 382-386, in part. pp. 382-383; *Pregi di Pisa compendiate da Alessandro da Morrona patrizio pisano per l'utilità de' culti cittadini e forestieri*, Pisa 1816, pp. 208-209; Idem, *Pisa antica e moderna*, Pisa 1821, pp. 229-230; Emanuele Repetti, *Dizionario geografico, fisico, storico della toscana*, 6 voll., Firenze 1835-1845, II, 1835, p. 36. Per tutta la seconda metà del Duecento e per i primi anni del secolo successivo, le vicende del monastero sono scandite da periodiche dispute per l'esercizio della *cura animarum* con i vallombrosani di San Paolo a Ripa d'Arno, nel cui ambito parrocchiale, sul versante occidentale di "Kinzica", era sorto il primitivo insediamento della comunità. Fu tale ragione a spingere il priore di San Donnino, nel 1252, a slegarsi dal controllo dell'abate di San Paolo, abbattendo la *vetus ecclesia* – situata "in carraia pontis veteris que dicitur Sancti Egidii, extram portam", verso la chiesa di San Paolo – per edificarla *ex novo* sul lato opposto della via – "versus Orientem" – in un terreno di proprietà dei canonici di San Martino, sotto la protezione dell'arcivescovo di Pisa (*Le carte arcivescovili pisane del secolo XIII*, a cura di Ottavio Banti e Natale Caturegli, Roma 1985, pp. 91-93, n. 233; pp. 267-288, n. 307). Le controversie si protrassero tuttavia negli anni, e nonostante che il 14 marzo del 1256 una sentenza emanata da un'apposita delegazione di giudici lucchesi sancisse il compromesso fra l'abate di San Paolo e il priore di San Donnino, la tensione tra i due monasteri non si sopì mai del tutto. Nel corso del Trecento, il complesso di San Donnino e di Santa Maria *ad Martyres* vide accrescere le proprie dimensioni con la costruzione di nuovi ambienti e la consacrazione, nel 1325, di un cimitero "de novo

stilistici invitano comunque a valutare opportuna la possibilità di una realizzazione del nostro intaglio, al passaggio tra Siena e Firenze, intorno al 1320.

---

constructo” (*ibidem*, pp. 18-20). Con il sostegno del vescovo di Pisa, il progressivo declino dei vallombrosani di San Paolo a Ripa d’Arno, e l’incremento del proprio patrimonio grazie a numerose donazioni e lasciti testamentari, il prestigio del sito crebbe notevolmente, culminando, nel 1384, con la promulgazione di una bolla papale di Urbano VI (1378-1389) che elevò la prioria di San Donnino al rango di Abbazia. Agli inizi del XV secolo, grazie ai cospicui beni accumulati e al gettito di elemosine, il complesso benedettino raggiunse la sua massima espansione, con l’unione, nel 1385, per volere di Urbano VI, delle rendite dei Santi Salvatore e Quirico di Moxi delle Colline (Pisa); la concessione di alcuni beni fondiari arcivescovili a Rosignano (1396); e il trasferimento nel 1400, su richiesta di Bonifacio IX (1389-1400), delle indulgenze esercitate fino a quel momento nella basilica pisana di San Pietro a Grado (*ibidem*, pp. 24-25). Si trattò tuttavia di una breve parentesi. L’assedio fiorentino del 1405-1406, infatti, segnò l’avvio di un inesorabile declino, culminato, nei primi anni del XVI secolo, con i danni subiti durante l’assedio fiorentino del 1509, quando i pisani, nell’estremo tentativo di difendere la loro città, furono costretti ad abbattere i borghi e i monasteri ubicati oltre le mura urbane, per non offrire possibilità di riparo alle truppe nemiche. Ma tutto questo servì a poco, e l’8 giugno 1509 Antonio da Filicaja, Averardo Salviati e Niccolò Capponi entrarono a Pisa alla testa delle truppe fiorentine. Dal 1532, con gli arcivescovi Onofrio Bartolini de’ Medici (1519-1555) e Giovanni de’ Medici (1560-1562), il monastero entrò definitivamente nella sfera d’influenza medicea. Come si ricava dalla visita pastorale del vicario Antonio de Pretis da Conselice (1561), in luogo della distrutta chiesa di San Donnino fu innalzato, grazie alle elemosine dei fedeli, un piccolo oratorio. Fu tuttavia il futuro granduca di Toscana Ferdinando de’ Medici, nominato “perpetuus commendatarius et administrator” di San Donnino dal fratello Giovanni, arcivescovo di Pisa, a imprimere una svolta alla vita del monastero, con la concessione del sito, nel 1569, al nascente Ordine dei Frati Minori Cappuccini (E. Repetti, *Dizionario geografico* cit., II, 1835, p. 36). Per maggiori dettagli rinvio a D. Stiaffini, in *Da monastero a convento* cit., 1997, pp. 25-30. Un particolare interesse verso i Cappuccini di Pisa ebbero anche i granduchi Leopoldo I (1765-1790) e Ferdinando III di Lorena (1790-1824). Sull’insediamento dell’Ordine dei Cappuccini in Toscana si vedano: Sisto da Pisa, *Storia dei Cappuccini toscani* cit., I, 1906, pp. 129-135; e Felice da Porretta, *Memoriale dei Frati Minori Cappuccini della Toscana nel IV centenario della loro provincia (1532-1932)*, Firenze 1932, pp. 48-52.

### 1.3 Il Crocifisso della Collegiata di San'Andrea a Empoli.

Concluse alla metà del secondo decennio del Trecento a Pisa le esperienze di Giovanni Pisano e di Tino di Camaino, fu ben presto Lupo di Francesco a tenere il campo. Il catalogo di questo interessante artista – formatosi come scultore nei cantieri dell'Opera del Duomo di Pisa al tempo in cui la direzione dei lavori era in mano a Giovanni Pisano – ha raccolto nel tempo le opere già attribuite ai cosiddetti 'Maestro del pulpito di San Michele in Borgo',<sup>91</sup> 'Maestro dei Tabernacoli' e 'Maestro del Monumento della Gherardesca'.<sup>92</sup> Queste ultime, grazie ai legami e ai confronti possibili con i rilievi dell'*Arca di Sant'Eulalia* nella Cattedrale di Barcellona, un'opera documentata di Lupo databile al 1327, sono state ragionevolmente ricondotte nel catalogo del maestro pisano.<sup>93</sup> A confronto con i risultati raggiunti da altri allievi di Giovanni Pisano, come Tino di Camaino o Giovanni di Balduccio, i lavori di Lupo di Francesco si caratterizzano per una qualità decisamente inferiore. Nonostante ciò, egli seppe metter

---

<sup>91</sup> Fu Roberto Papini a coniare per primo la denominazione di 'Maestro del pulpito di San Michele in Borgo' (Roberto Papini, *La collezione di sculture del Camposanto di Pisa*, in 'Bollettino d'Arte', IX, 1915, pp. 264-280, in part. pp. 267-270, 273-275).

<sup>92</sup> Si vedano a riguardo i tre fondamentali contributi di Enzo Carli, *Il Monumento Gherardesca nel Camposanto di Pisa*, in 'Bollettino d'Arte', XXVI, 1933, pp. 408-417; Idem, *Un tabernacolo trecentesco ed altre questioni di scultura pisana*, in 'Critica d'Arte', III, 1938, 13, pp. 16-22; Idem, *Per un 'Maestro dei Tabernacoli'*, in 'Belle Arti', I, 1946, pp. 102-113.

<sup>93</sup> Per molto tempo l'identità dell'artefice del monumento funebre di Sant'Eulalia nella Cattedrale di Barcellona in Spagna ha rappresentato un mistero. Che la paternità del sepolcro fosse da ascrivere a un artista di origini italiane, e più precisamente pisane, si era appreso da una lettera indirizzata al vescovo di Barcellona, Ponç de Gualba, nel 1327, dalla quale emergeva che lo scultore preposto alla realizzazione del sepolcro di Sant'Eulalia era allora già attivo a Barcellona, dove era giunto "de partibus Pisanorum"; senza tuttavia riferirne il nome. Un fondamentale tassello nella soluzione del problema giunse nel 1933 grazie a un contributo di Mario Salmi. Lo studioso, rilevando negli intagli dell'arca di Barcellona la mano di un seguace di Giovanni Pisano, evidenziò le affinità stilistiche che legavano i rilievi di tale sepolcro a quelli – allora "collocati come parapetti nel presbiterio del Duomo di Pisa" – provenienti dal pulpito trecentesco della chiesa di San Michele in Borgo a Pisa, e giunse pertanto a ipotizzare che proprio "l'anonimo scultore del pulpito di San Michele in Borgo si recasse in Ispagna per divulgarvi lo stile della sua terra" (Mario Salmi *Un monumento della scultura pisana a Barcellona*, in *Miscellanea di storia dell'arte in onore di Iginio Benvenuto Supino*, Firenze 1933, pp. 125-139). Per porre la parola fine al problema si è dovuto attendere il 1993, quando, grazie all'acquisizione di un documento notarile, Josep Bracons Clapés riuscì ad assegnare in modo inequivocabile la paternità del monumento al pisano Lupo di Francesco (Josep Bracons Clapés, *Lupo di Francesco, mestre pisà, autor del sepulcre de Santa Eulàlia*, in *La Catedral de Barcelona*, in 'D'art', 19, 1993, pp. 43-51). "Lupo Francisci, magister lapidum" è ricordato, infatti, in qualità di testimone dell'architetto Jaime Fabre, in un atto dell'ottobre 1327: circa un mese dopo, cioè, che la lettera al vescovo Ponç de Gualba, committente del sepolcro di Sant'Eulalia, informasse che un maestro pisano stava lavorando alla realizzazione del monumento. Per la vicenda critica del monumento si veda Maria Cardenal, *L'Arca di Sant'Eulalia nella Cattedrale di Barcellona*, tesi di laurea, Università degli Studi di Siena, a.a. 2006-2007. I più importanti chiarimenti sull'attività di Lupo di Francesco nell'ambito dell'Opera del Duomo di Pisa, l'indomani della partenza di Tino di Camaino, si devono a S. Masignani, *Tino di Camaino e Lupo di Francesco* cit., 1997, pp. 112-119.

su una bottega capace di produrre opere diversificate, e si può dunque pensare che non gli siano mancate neanche commissioni di sculture lignee policromate, e quindi anche di Crocifissi,<sup>94</sup> come quello che mi accingo a trattare.

La Collegiata di Sant'Andrea a Empoli accoglie al suo interno un piccolo e veneratissimo *Crocifisso* in legno dipinto, reso celebre alla devozione dei fedeli per aver liberato la città, nel 1399, da una terribile epidemia di peste (figg. 116-121).<sup>95</sup> Non conosciamo l'esatto giorno in cui avvenne il miracolo. Semplicemente, la tradizione vuole che un corteo processionale, con alla testa il *Crocifisso*, avesse luogo il 24 agosto di quell'anno; che fosse guidato da una confraternita di "biancovestiti" – i Bianchi del Santissimo Crocifisso costituitisi nel 1399 – e che in nove giorni, vale a dire fino al primo di settembre, percorse in lungo e in largo la Val di Marina e il Mugello, sino a raggiungere Firenze. Dalla tradizione popolare che scaturì da quell'evento, di cui offre memoria un opuscolo settecentesco opera del canonico di Sant'Andrea Biagio Costante del Vivo,<sup>96</sup> veniamo a conoscenza di come, in un giorno non precisato della loro

---

<sup>94</sup> Nell'ambito della produzione lignea del maestro si vedano le proposte di: Mariagiulia Buresi, in *Restauri di sculture lignee nel Museo di San Matteo*, catalogo della mostra a cura di Mariagiulia Buresi [Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 9 dicembre 1984 - 30 gennaio 1985], Pontedera (Pisa) 1984, cat. nn. 2-3 (che ha voluto riconoscere opportunamente a Lupo un gruppo dell'*Annunciazione* [inv. nn. 4926-4927] che si conserva nel Museo di San Matteo); e gli aggiornamenti in Eadem, A. Caleca, *Armonie e variazioni* cit., in *Sacre Passioni* cit., 2000, pp. 109-123.

<sup>95</sup> La Cappella del Crocifisso della Collegiata di Empoli (la seconda entrando sulla destra) appartenne alla famiglia Ricci, la medesima di cui fece parte il pievano Pietro di Ugucciozzo, che, tra il 1389 e il 1401, guidò il rinnovamento tardo-trecentesco degli ambienti della chiesa. In séguito ai rinnovamenti post-tridentini, nel 1656 i discendenti di Pietro di Ugucciozzo, i fratelli Girolamo e Pier Lorenzo de' Ricci, per ottemperare ad alcune disposizioni del loro padre adornarono "di concii l'Altare del Santissimo Crocifisso", nelle forme che tuttora si vedono (Walfredo Siemoni, *Le vicende architettoniche e il patrimonio artistico dal XIV al XIX secolo*, in *Sant'Andrea a Empoli. La chiesa del pievano Rolando. Arte, storia e vita spirituale*, Firenze 1994, pp. 73-123, in part. pp. 73-74, 98; Annamaria Giusti, *Empoli: Museo della Collegiata, Chiese di Sant'Andrea e Santo Stefano*, Bologna 1988, p. 36, cat. nn. 116-117).

<sup>96</sup> Soprattutto a partire dal Trecento, la Collegiata di Sant'Andrea ebbe un ruolo attivo nella diffusione della riforma ecclesiale 'dal basso' promossa dalle confraternite laicali. Interessante è constatare come proprio a Empoli, all'inizio del Trecento, la vita associativa dei laici contasse, oltre alla Collegiata, altri due poli attrattivi: il convento agostiniano di Santo Stefano e la chiesa di San Michele a Pontorme. Stando alle testimonianze superstiti, il capitolo più antico è quello della Compagnia agostiniana della Croce della Veste Nera, risalente al 1332, cui seguirono a breve distanza di tempo i capitoli delle Compagnie di Sant'Andrea e di San Lorenzo nella Collegiata, istituiti, rispettivamente, nel 1340 e nel 1347 (Guido Engels, *Aspetti della Riforma Tridentina nella Collegiata di Sant'Andrea*, in *Sant'Andrea a Empoli* cit., 1994, pp. 57-72, in part. p. 57). Un nuovo movimento di riforma ecclesiale, che coinvolse la Collegiata di Empoli, fu quello "dei Bianchi", sviluppatosi forse in Francia, tra il 1399 e il 1400, e presto diffusosi in molte zone dell'Italia centro-settentrionale. Di esso abbiamo notizia nella *Cronaca della venuta dei Bianchi e della moria del 1399-1400* redatta dal notaio pistoiese ser Luca Dominici (*Cronache di ser Luca Dominici*, a cura di Giovan Carlo Gigliotti, 2 voll., Pistoia 1933-1939, I, 1933, in part. pp. 50-57; si veda, inoltre, Michele Bacci, *Le sculture lignee nel folklore religioso: alcune considerazioni*, in *Scultura lignea* cit., 1995, I, pp. 31-41, in part. pp. 36-38). Un elemento costante nei racconti delle processioni dei Bianchi è quello dei miracoli operati dalle immagini del Crocifisso. Per il caso del *Crocifisso* di Empoli si vedano in particolare i resoconti settecenteschi: *Notizie intorno all'antica e miracolosa immagine del*

peregrinazione, i Bianchi del Crocifisso di Empoli, giunti nei dintorni di Calenzano e stremati dalla fatica del lungo cammino, addossarono la sacra effigie al fusto di un mandorlo appassito. Era infatti agosto, e la fioritura dei mandorli, che normalmente ha luogo d'inverno, fra i mesi di gennaio e di marzo, era ancora lontana: nonostante ciò, al semplice contatto col simulacro, il mandorlo fiorì prodigiosamente, preannunciando tra lo stupore dei presenti l'agognata fine della pestilenza.<sup>97</sup>

Nella fervida mente del popolo, il Crocifisso "delle Grazie" divenne ben presto oggetto di un culto intenso. Non passò infatti molto tempo, che, al fine di commemorare l'evento miracoloso, i Bianchi decisero di commissionare i tre pannelli di predella raffiguranti le *Storie del miracolo del Crocifisso* che oggi si conservano nel Museo della Collegiata di Sant'Andrea (inv. Carocci n. 11), probabili frammenti superstiti del gradino di una perduta pala d'altare menzionata nell'inventario dei beni della Compagnia del Crocifisso del 1417 (figg. 122-123).<sup>98</sup>

---

*Santissimo Crocifisso spirante posta nella chiesa dell'insigne Collegiata, e Propositura d'Empoli, sotto la custodia della Compagnia di Sant'Andrea, pubblicate dai fratelli della medesima Compagnia e dedicate all'altezza reale di Cosimo 3° gran duca di Toscana, Lucca 1709; Notizie intorno all'antica e miracolosa immagine del Santissimo Crocifisso spirante posta nella chiesa dell'insigne Collegiata e Prepositura d'Empoli, sotto la custodia della Compagnia di Sant'Andrea, Firenze 1726; Biagio Costante del Vivo, Breve ragionamento intorno all'antica e miracolosa immagine del Santissimo Crocifisso, detto volgarmente delle Grazie, posta nell'insigne Collegiata e Propositura di Sant'Andrea d'Empoli ed alcuni componimenti poetici pubblicati da' fratelli della Congregazione dello stesso Crocifisso [editio princeps Firenze 1776], Empoli (Firenze) 1869. La leggenda è registrata da Odoardo H. Giglioli, *Empoli artistica*, Firenze 1906, pp. 62-63. L'aspetto devozionale è considerato da G. Engels, *Aspetti della Riforma* cit., in *Sant'Andrea a Empoli* cit., 1994, pp. 57-60. Tra i numerosi casi analoghi mi limito a segnalare quelli del Crocifisso nella chiesa del Santissimo Crocifisso dei Bianchi a Lucca (M. Seidel, in *Scultura lignea* cit., 1995, I, cat. n. 23, pp. 99-103), l'esemplare della chiesa di San Pietro, oggi del Santissimo Crocifisso, a Borgo a Buggiano (per il quale si veda *La devozione dei Bianchi nel 1399: il miracolo del Crocifisso di Borgo a Buggiano*, a cura di Amleto Spicciani, Pisa 1998), e del Crocifisso di Giovanni Pisano di Santa Maria a Ripalta a Pistoia, oggi nella chiesa di Sant'Andrea (G. Ameri, in *Giotto e il Trecento* cit., 2009, II, cat. n. 101, pp. 259-261).*

<sup>97</sup> B. Costante del Vivo, *Breve ragionamento* cit., 1869.

<sup>98</sup> *Il Crocifisso del Mandorlo Fiorito. VI centenario del Crocifisso della Collegiata di Sant'Andrea di Empoli 1399-1999*, Firenze 1999, p. 22. L'inventario dei beni della Compagnia del Crocifisso del 1417, oltre a elencare una "predella", ricorda la presenza di "una tavola dipinta in sul[l']altare – dispersa nel Seicento – cum pluribus imaginibus"; la medesima da cui la critica ritiene provengano le tre *Storie del miracolo del Crocifisso* visibili oggi nel Museo della Collegiata (inv. n. 11). Queste ultime hanno oscillato tra generici riferimenti attributivi alla scuola fiorentina dell'inizio o dell'ultimo quarto del XIV secolo, o al 'Maestro di San Martino a Mensola' (G. Engels, *Aspetti della Riforma* cit., in *Sant'Andrea a Empoli* cit., 1994, p. 59). Non è mancato nemmeno chi ha proposto di identificare la tavola presente fin dal 1417 presso l'Altare del Crocifisso col polittico attribuito a Niccolò di Pietro Gerini nel Museo della Collegiata, o con una presunta opera di Mariotto di Nardo, ricordato in qualità di testimone, nell'agosto del 1406, per una donazione di arredi proprio in favore dell'Altare del Crocifisso (W. Siemoni, *Le vicende architettoniche* cit., in *Sant'Andrea a Empoli* cit., 1994, pp. 76-77). Tornando alla predella, essa raffigura tre episodi salienti della leggenda miracolosa. Seguendo la sequenza temporale già suggerita da Antonio Paolucci – che, tuttavia, non corrisponde all'ordine di lettura col quale siamo soliti osservare una predella (da sinistra verso destra) – avremmo: il *Miracolo della fioritura del mandorlo* (all'estrema sinistra), il *Ritorno dei Bianchi verso Empoli* (all'estrema destra), e infine, l'*Acclamazione del Crocifisso*



Il *Cristo* di Empoli divenne quindi meta di un culto appassionato fin dai primissimi anni del Quattrocento. Tuttavia, come spesso accade in simili circostanze, a una persistente e secolare venerazione, testimoniata ancora oggi dalle solenni processioni che hanno per protagonista la scultura,<sup>99</sup> fece riscontro il totale disinteresse critico. L'opera figura infatti, per la prima volta, nel fondamentale repertorio sui Crocifissi lignei toscani di Margrit Lisner,<sup>100</sup> che dedicò alla scultura alcune brevi note nel tentativo di argomentarne l'origine trecentesca nel solco della tradizione di Giovanni Pisano. Nulla di più di quanto già non fosse stato enunciato dalla studiosa tedesca otteniamo dai rapidi cenni riservati alla scultura in alcuni successivi contributi.<sup>101</sup> Restaurato nel 1985, il *Crocifisso* presentava una superficie molto sporca e un'antica ridipintura di colore scuro che, assimilandola a un bronzo, ne pregiudicava la lettura (fig. 117). Al termine dell'intervento è riemersa la tonalità tenue dell'incarnato, di una tinta chiara segnata da innumerevoli bitorzoli e ferite dipinte di un colore rosso vivo: esplicita allusione ai tormenti patiti da Cristo durante i vari momenti della Passione (figg. 116, 118-121).<sup>102</sup> L'opera dipende nell'impostazione dalla tipologia di Crocifissi processionali elaborati da Giovanni Pisano al passaggio tra Due e Trecento, in particolare dai tre esemplari nella chiesa di Sant'Andrea a Pistoia, nel Duomo di Prato e nella Cattedrale di San Cerbone a Massa Marittima:<sup>103</sup> opere, cioè, che divergono dalle prime testimonianze

---

*alle porte di Empoli* (in posizione centrale). Si vedano: Antonio Paolucci, *Il Museo della Collegiata di Sant'Andrea in Empoli*, Firenze 1985, cat. n. 11, pp. 53-55; A. Giusti, *Empoli cit.*, 1988, cat. n. 24-26, pp. 5-6; Rosanna Caterina Proto Pisani, *Empoli: itinerari del Museo, della Collegiata e della Chiesa di Santo Stefano*, Firenze 1990, p. 47; Eadem, *Museo della Collegiata di Sant'Andrea a Empoli. Guida alla visita del museo e alla scoperta del territorio*, Firenze 2006, cat. n. 38, pp. 70-72.

<sup>99</sup> *Il Crocifisso del Mandorlo cit.*, 1999, pp. 29-43.

<sup>100</sup> M. Lisner, *Holzkrufixe cit.*, 1970, pp. 21-22, nota 35 (p. 43), tav. 26 ("Nachfolger des Giovanni Pisano").

<sup>101</sup> A. Giusti, *Empoli cit.*, 1988, cat. n. 201, p. 62; *Empoli, il Valdarno inferiore e la Valdelsa fiorentina*, a cura di Rosanna Caterina Proto Pisani, Milano 1999, pp. 63-64; G. Engels, *Aspetti della Riforma tridentina cit.*, in *Sant'Andrea a Empoli cit.*, 1994, pp. 57-72, in part. pp. 57-60; Walfredo Siemoni, *Cappelle, altari, patronati, ibidem*, pp. 125-136, in part. pp. 127-128; Pavel Kalina, *Giovanni Pisano cit.*, 2003, pp. 81-101, in part. pp. 82, 85, 94, 98 (che pone l'accento sulla superficie dipinta del *Crocifisso*, la cui rappresentazione delle ferite – prevalentemente segni di flagello e bubboni – dipenderebbe dai modelli gotico-dolorosi di origine tedesca); G. Tigler, *Il Maestro del Crocifisso di Camaiore cit.*, in *Un Crocifisso del Trecento lucchese cit.*, 2010, nota 191 (p. 99), tav. 12 (che data l'opera "sul 1320").

<sup>102</sup> La tenue policromia del perizoma – bianco, dai risvolti azzurri profilati in ocre scure – è in parte consunta, così come lo sono alcune zone delle gambe. La figura del *Cristo* è ottenuta in un unico massello a eccezione delle braccia, ricavate separatamente e poi assemblate. La committitura degli arti superiori, del tipo "a faccia piana" (J. Bauermeister, M. Ciatti, A. Pandolfo, *I Crocifissi lignei di Giovanni Pisano cit.*, 1988, pp. 153-161, in part. p. 155), è perpendicolare all'asse del tronco, ragion per cui le spalle non sono modellate nel medesimo legno che costituisce le braccia.

<sup>103</sup> Per queste opere rinvio al primo paragrafo di questo capitolo.



note del maestro (gli esemplari del dell'Opera del Duomo di Siena e di Pisa) per la diversa impostazione sulla croce e le irrobustite proporzioni del corpo.<sup>104</sup> Tuttavia, rispetto agli illustri precedenti di Giovanni Pisano l'artefice del *Cristo* di Empoli dimostra di non aver compreso a pieno le novità del maestro, specialmente in termini di dinamismo e di capacità di resa della figura. E anche quando egli mostra con maggiore evidenza una dipendenza dai modelli di Giovanni, i risultati sono profondamente diversi (figg. 124-127).

Risulta quindi evidente la corrispondenza di significato rispetto agli esempi costituiti dai Crocifissi di Giovanni Pisano, come la particolare funzionalità di queste opere in un contesto processionale. Le differenze esecutive e la conduzione dell'intaglio, lontane dalla sveltante qualità dei prototipi di riferimento databili attorno al 1300, sono destinate a ricomporsi una volta confrontata la scultura con gli esiti stereotipati e un po' impersonali di certe figurazioni del pisano Lupo di Francesco, capaci di riportare le multiple complessità della sintassi giovannea a una dimensione feriale, per alcuni versi addirittura *naïve*: figurazioni in cui abbondano le semplificazioni espressive, le sproporzioni anatomiche, e dove il modellato riproduce, nelle forme ruvide e impietrite di una 'marionetta gotica', l'iterazione sofferta di quelle inarrivabili soluzioni scultoree. Questi fattori inducono a ritenere l'intaglio di Empoli stilisticamente affine al nucleo di opere che la critica ascrive ormai da tempo a Lupo di Francesco. Con le figure che animano le scene dell'*Annunciazione*, della *Natività di Cristo*, dell'*Adorazione dei Magi*, della *Presentazione al Tempio* e della *Fuga in Egitto*, provenienti dal pulpito di San Michele in Borgo a Pisa (oggi al Museo Nazionale di San Matteo), il *Crocifisso* di Empoli rivela, infatti, analogie tali da rendere plausibile, a dispetto delle differenze di materiale e dello scarto di dimensione, una medesima identità di mano (figg. 128-131). Tra l'umanità inarticolata dei marmi di San Michele in Borgo e la nostra scultura si respira, per così dire, una certa aria di famiglia. Ricompaiono in tutto analoghe le teste massive e fortemente svasate, i volti smunti incisi sulle fronti, braccia e mani oblunghe simili a forchette, e il modo un po' astratto di scalfire le ciocche che realizzano la barba, con sordi e netti colpi di sgorbia in forme taglienti, alternando bruschi passaggi tra parti in luce e zone d'ombra (figg. 132-134).

---

<sup>104</sup> R. Bartalini, in *Duccio* cit., 2003, cat. n. 82, p. 474.

Da uno scultore della qualità inventiva di Lupo non possiamo attenderci dei risultati sempre diversificati, ma il ripetersi insistito di un formulario ben codificato. Nella loro coerenza stilistica, le figurazioni del pulpito di San Michele in Borgo e l'intaglio della Collegiata di Empoli sono analoghi nella resa del tipo fisionomico (asciutto, prosaico e patetico), nella concezione delle capigliature, e, in generale, nel modo di adoperare lo scalpello. Anche le sostanziali affinità percepibili nell'articolazione faticosa delle pieghe dei panni accentuano la complessiva correlazione del linguaggio. In fin dei conti, si osservano nel *Crocifisso* empolese quei medesimi "estenuati e meccanici ricordi di Giovanni Pisano" che il Toesca descriveva nell'*Arca di Santa Eulalia* della Cattedrale di Barcellona.<sup>105</sup> Un'opera che, dopo essere stata ritenuta a lungo coerente con il nucleo figurativo del 'Maestro del pulpito di San Michele in Borgo', è stata finalmente confermata a Lupo di Francesco nel 1993, grazie a un'importante acquisizione documentaria.<sup>106</sup>

Se dunque dietro il *Crocifisso* della Collegiata d'Empoli può leggersi la mano dello scultore pisano, non resta che interrogarsi sulla sua possibile datazione. Com'è noto, nel 1315 Lupo di Francesco era succeduto a Tino di Camaino nella prestigiosa carica di capomaestro dell'Opera del Duomo di Pisa, dove egli è documentato perlomeno dal 1299, in parallelo col secondo soggiorno di Giovanni Pisano. Negli anni immediatamente successivi, tra il 1316 e il 1320, si collocano con tutta probabilità la realizzazione del gruppo scultoreo del portale orientale del Camposanto di Pisa, i menzionati rilievi del pulpito di San Michele in Borgo e le sculture che decorano l'edicola gotica sul prospetto principale della chiesa; infine, a partire dal 1320, abbiamo il sepolcro dei conti Bonifazio e Gherardo della Gherardesca, collocato in origine nella chiesa di San Francesco a Pisa e oggi diviso fra il Camposanto e il Museo Nazionale di San Matteo.

Le analogie formali che il *Cristo* di Empoli dichiara rispetto ai cinque rilievi del pulpito di San Michele in Borgo, insieme col ricordo ancora vivo dei prototipi di Giovanni Pisano, rendono plausibile ipotizzare una datazione non troppo attardata, intorno alla metà del secondo decennio del Trecento, in anticipo su opere come il *Monumento della*

---

<sup>105</sup> P. Toesca, *Il Trecento* cit., 1951, p. 253.

<sup>106</sup> Si veda la nota 93.

*Gherardesca* (1320) o la documentata presenza del maestro a Barcellona (1327), quando cioè la presenza dei collaboratori emerge con una maggiore evidenza.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> Il *Crocifisso* potrebbe pertanto essere stato commissionato allo scultore pisano negli anni che immediatamente seguono la morte del pievano Ruggero (1312), al tempo del preposto Diedi di Corso di Matteo, che resse la pieve di Sant'Andrea fino al 1321 (Vanna Arrighi Tombelli, *La chiesa empolese e le sue istituzioni*, in *Sant'Andrea a Empoli* cit., 1994, pp. 39-56, in part. pp. 41-42).

#### 1.4 Il Crocifisso della chiesa di Santa Caterina d'Alessandria a San Miniato al Tedesco: una nuova ipotesi di lettura.

In un ambiente della Cattedrale di San Miniato al Tedesco, in provincia di Pisa, da alcuni anni si conserva un interessante *Crocifisso* ligneo che proviene in realtà dalla vicina chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, dove tuttavia non sappiamo quando giunse (figg. 135-137, 157). Intagliato in un unico blocco di legno non svuotato al suo interno, questo esemplare ha subito nel tempo numerose manomissioni. In una foto risalente al 1969, pubblicata nel catalogo della mostra d'arte sacra della diocesi di San Miniato, l'opera appariva infatti pesantemente ridipinta.<sup>108</sup> Restaurata ed esposta due anni dopo a Pisa, in occasione di una rassegna di restauri,<sup>109</sup> venne in seguito riproposta al pubblico durante la mostra *Sacre passioni*, dedicata allo studio della scultura lignea pisana tra il XII e il XV secolo.<sup>110</sup> Oltre a effettuare una nuova pulitura delle superfici, in quella circostanza è stato possibile verificare alcuni accorgimenti tecnici impiegati dall'ignoto intagliatore, che con estrema maestria si preoccupò non solo di scolpire il legno, ma di perfezionarne i volumi stendendo un fine strato di gesso modellato con le dita. L'opera è stata dunque consolidata in tutte le sue parti e privata per l'occasione delle braccia, integrazioni relativamente recenti, che, essendo palesemente diverse per posa, dimensioni e qualità da quelle originali, sfiguravano completamente l'aspetto originario della scultura. L'asportazione di due strati di ridipintura recenti – rispettivamente a tempera e a olio –, e di uno intermedio a base di stucco che ne pregiudicava la lettura, ha permesso di recuperare la luminosa policromia originale, oscillante tra il roseo chiarore dell'incarnato e il bianco avorio del perizoma, arricchito da eleganti fasce dipinte con un motivo a rombi alternati a caratteri cufici.

Non si conoscono notizie antiche relative al *Crocifisso*, che venne trafugato dalla chiesa di Santa Caterina l'8 gennaio del 1968. Recuperato appena due giorni dopo a Viareggio

---

<sup>108</sup> Dilvo Lotti, in *Mostra d'arte sacra della Diocesi di San Miniato*, catalogo a cura di Luciano Bellosi e Dilvo Lotti [San Miniato 1969], San Miniato (Pisa) 1969, cat. n. 20, pp. 41-43.

<sup>109</sup> Il *Crocifisso* (legno intagliato e dipinto, 83,5x23,5 centimetri: misure senza delle braccia, non originali) era allora compromesso dai tarli e da numerosi sollevamenti e cadute del colore di superficie, localizzati soprattutto in corrispondenza delle gambe e del perizoma. Si veda Licia Bertolini Campetti, in *Mostra del restauro di opere delle province di Pisa e Livorno*, catalogo [Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 25 giugno - 28 agosto 1971], Pisa 1971, cat. n. 3, pp. 16-18. Un cenno del restauro che ha riguardato l'opera si trova in Alessandra Frosini, *Scultura lignea dipinta nella Toscana medievale. Problemi e metodi di restauro*, San Casciano Val di Pesa (Firenze) 2005, p. 129, nota 68 (p. 142).

<sup>110</sup> Marco Collareta, *Aria di Siena*, in *Sacre passioni* cit., 2000, pp. 129-134, in part. pp. 131-134.

insieme con altri beni rubati, fu in seguito reso noto nel catalogo della citata mostra del 1969, alla quale tuttavia non prese parte per via del precario stato di conservazione. Seguendo le indicazioni di Mario Salmi, la scultura fu allora riferita alla bottega di Giovanni Pisano. L'attribuzione dello studioso ha goduto inizialmente di un generale consenso,<sup>111</sup> malgrado molto presto abbiano iniziato a farsi strada le prime prese di distanza: Margrit Lisner ritenne l'opera sanminiatese prossima al *Crocifisso* della chiesa di San Lorenzo a Poggibonsi (Siena)<sup>112</sup> – riferito anni prima da Enzo Carli al senese Giovanni d'Agostino –, pensandola eseguita tra il 1340 e il 1350;<sup>113</sup> di parere incerto fu invece Max Seidel, che, pur non sbilanciandosi su una possibile attribuzione, ritenne l'opera scolpita da un artista “alquanto indipendente” dai modi di Giovanni Pisano.<sup>114</sup> Solo in anni recenti, mettendo a frutto le intuizioni della Lisner, Marco Collareta ha sostenuto con forza il riferimento dell'opera a Giovanni d'Agostino. A conferma, lo studioso proponeva un discutibile accostamento con la deliziosa anconetta marmorea – autografa del senese, e riconducibile ai suoi ultimi anni di attività (1340-1347 circa) –, raffigurante una *Madonna col Bambino tra i Santi Caterina d'Alessandria e Giovanni Battista*, oggi al Museo di Cleveland. In quest'opera Collareta rilevava “non solo l'inconfondibile concezione plastica del *Crocifisso* di San Miniato, con la sua insistenza di vuoti, ma anche la forma dei dettagli anatomici del volto e delle gambe, la tipica disposizione a ventaglio del panneggio cordonato, e fin il modo in cui il tessuto s'acciaccia all'interno delle articolazioni”: un raffronto che avrebbe dovuto fugare ogni dubbio sulla comune identità stilistica delle sue sculture.<sup>115</sup> Ancora nel 2010, Guido Tigler individuava nel misterioso artefice del *Cristo* di San Miniato un maestro forse senese, attivo nel Valdarno inferiore e operante nel secondo quarto del Trecento:<sup>116</sup> un'indicazione evidentemente troppo generica per essere accolta con favore.

Alla luce di quanto fin qui è stato detto – e postulata l'impossibilità di ascrivere il nostro *Crocifisso* a un seguace di Giovanni Pisano, come suggeriva Salmi, prontamente smentito dalla Lisner e da Seidel –, anche il tentativo di individuare la mano di

<sup>111</sup> L. Bertolini Campetti, in *Mostra del restauro* cit., 1971, cat. n. 3, pp. 16-18.

<sup>112</sup> Enzo Carli, *Sculture inedite di Giovanni d'Agostino*, in ‘Bollettino d'Arte’, XXXIII, 1948, pp. 129-142.

<sup>113</sup> M. Lisner, *Holzkrufix* cit., 1970, nota 122 (p. 49).

<sup>114</sup> M. Seidel, *La scultura lignea* cit., 1971, nota 11 (p. 27).

<sup>115</sup> M. Collareta, *Aria* cit., in *Sacre passioni* cit., 2000, pp. 131-134.

<sup>116</sup> G. Tigler, *Il Maestro del Crocifisso di Camaiore* cit., in *Un Crocifisso del Trecento lucchese* cit., 2010, note 86 e 101 (pp. 94, 95).

Giovanni d'Agostino (o di un suo affine), o peggio ancora di un ignoto “maestro forse senese attivo nel Valdarno inferiore” rischia di rivelarsi, a mio avviso, fuorviante.

I singolari caratteri della nostra scultura ammettono una lettura diversa. La forte stereometria della testa, i dettagli della fisionomia, il modo affatto singolare d'immaginare stoffe ridondanti e stropicciate, trovano puntuali rispondenze nell'elegante *Vergine annunciata* che fino a non molto tempo fa sveltava in uno dei tabernacoli gotici della Porta del Campanile del Duomo di Firenze, e che oggi si conserva nell'adiacente Museo dell'Opera (figg. 138-143, 145):<sup>117</sup> una scultura dalla paternità incerta, destinata, come vedremo, a innescare una vicenda critica molto complessa, ancora oggi lontana da una piena risoluzione. Si tratta di un raffinato altorilievo in marmo di dimensioni al naturale, che, al pari del *Crocifisso* di San Miniato, s'impone per la singolare struttura del corpo, dilatato sui fianchi e ridotto sul petto, per l'espressione dolce e la malinconica del viso, per i volumi interpretati con fascinosa e irregolare eleganza. A conferma della serrata omogeneità che intercorre tra le due sculture, basterà far attenzione a una serie di caratteri che si ripetono con sorprendente analogia. Il particolare più vistoso è indubbiamente l'impianto del panneggio: frastagliato, fitto e ricercato, che si moltiplica all'infinito in esuberanti svolgimenti di pieghe. In tutto simili sono poi i lineamenti del viso, dalla particolare cannula nasale stretta e lunga, al taglio degli occhi esageratamente affilato, all'aristocratica e dinoccolata fragilità che rende queste figure al contempo eccentriche e attraenti.

Dell'*Annunciata* di Santa Maria del Fiore, come del suo *pendant* raffigurante l'*Angelo*, conosciamo davvero poco (figg. 138-139). Sembra infatti ormai chiaro come la coppia di sculture non sia nata *ab origine* per il fastigio della Porta del Campanile, i cui

---

<sup>117</sup> I due altorilievi raffiguranti l'Angelo e la *Vergine annunciata* provengono da una delle edicole gotiche poste a coronamento del portale ovest del fianco meridionale del Duomo di Firenze, altrimenti noto come “Porta del Campanile”. Com'è stato rilevato in occasione del restauro del 1993 – che ha comportato il trasferimento del gruppo scultoreo per fini conservativi presso il Museo dell'Opera –, entrambe le opere nacquero appositamente per essere alloggiate all'interno di strutture architettoniche che ne avessero favorito una visione frontale. A conferma, le due sculture – intagliate in prezioso marmo apuano – non presentano segni di finitura sul retro, dove si evidenzia invece la presenza di anelli metallici per il fissaggio a parete. Gli avambracci e le mani della *Madonna* sono integrazioni recenti di modesta fattura; lo spessore massimo del blocco di marmo oscilla tra i 15 e i 18 centimetri; i risarcimenti delle rotture, evidenti sulle spalle e su parte del drappeggio al di sotto della mano destra sono formalmente coerenti con il resto della scultura e, pertanto, coevi all'esecuzione dell'opera (per le informazioni del restauro si veda Annamaria Giusti, Carlo Biliotti, *'Annunciazione'. Jacopo di Piero Guidi (?) [...]; Scultore fiorentino del secondo quarto del Trecento [...]* Firenze, *Cattedrale di Santa Maria del Fiore [...]*, in 'OPD Restauro', V, 1993, pp. 179-187.



tabernacoli, come Kreytenberg ha osservato, vennero aggiunti solo in un secondo momento, intorno al 1380, al tempo in cui capomaestro dell'Opera del Duomo era Giovanni Fetti.<sup>118</sup>

L'insolito aspetto e la profana bellezza della *Madonna annunciata* non hanno poi mancato di condizionare i giudizi di coloro che l'hanno ritenuta a lungo quattrocentesca. Le prime valutazioni critiche sul gruppo della Porta del Campanile si devono ad August Schmarsow, che distinse nei due rilievi l'apporto di maestri distinti, attivi intorno al 1400: l'artefice dell'*Angelo*, il cui stile solenne e classicheggiante pareva preludere alla temperie rinascimentale, e il maestro dell'*Annunciata*, nei cui stilismi gotici lo studioso tedesco avvertiva i retaggi di un gusto marcatamente oltremontano. Schmarsow riferì pertanto la figura dell'*Angelo* ad Antonio di Banco (padre del più celebre scultore Nanni di Banco), e l'*Annunciata* a Niccolò d'Arezzo, il misterioso orafo aretino attivo fra Tre e Quattrocento, cui il Vasari aveva attribuito il gruppo di sculture in cocciopesto – con la *Madonna con Bambino tra due Angeli e i Santi Donato e Gregorio X* – visibile ancora oggi nella lunetta del portale meridionale del Duomo di Arezzo, un complesso al quale l'autore delle *Vite* associava peraltro l'*Evangelista Luca*, in pietra, ora al Museo Statale d'Arte medievale e moderna di Arezzo, proveniente dall'antica facciata della Cattedrale aretina (figg. 146-148).<sup>119</sup> Alle considerazioni di Schmarsow seguirono poi le valutazioni di Marcel Reymond, che rilevò nelle sculture del Duomo di Firenze influssi borgognoni, avvicinandole pertanto a Bernardo Ciuffagni,<sup>120</sup> e di Oskar Wulff, il quale, pur accogliendo la proposta di Schmarsow di riferire l'*Annunciata* a Niccolò d'Arezzo, giudicò l'*Angelo* opera di uno scultore della cerchia di Giovanni d'Ambrogio o del medesimo Niccolò.<sup>121</sup>

---

<sup>118</sup> Come gli studi di Kreytenberg hanno chiarito, la cosiddetta Porta del Campanile di Santa Maria del Fiore era già compiuta nelle sue linee essenziali nel 1348. Tra il 1353 e il 1357 l'architetto e scultore Francesco Talenti ne modificò la parte sommitale, allestendo sopra l'arco ogivale un frontone coronato da un tabernacolo apicale. Alla fase conclusiva dei lavori – collocabile sul 1380 – risale invece la coppia di edicole di marmo volte a contenere il gruppo dell'*Annunciazione* (Gert Kreytenberg, *L'Annunciazione sopra la porta del Campanile nel Duomo di Firenze*, in 'Prospettiva', 27, 1981, pp. 52-62, in part. p. 52).

<sup>119</sup> August Schmarsow, *Vier Statuetten in der Domopera zu Florenz*, in 'Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen', VIII, 1887, pp. 137-153, in part. pp. 145-153; Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1997, III, 1971, p. 34.

<sup>120</sup> Marcel Reymond, *La sculpture florentine*, I, *Les prédécesseurs de l'école florentine et la sculpture florentine au XIV siècle*, Florence 1897, p. 186.

<sup>121</sup> Oskar Wulff, *Giovanni d'Antonio di Banco und die Anfänge der Renaissanceplastik in Florenz: zur Davidstatue des Kaiser-Friedrich-Museums*, in 'Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen', XXXIV, 1913, pp. 99-164, in part. nota 2 (p. 112), nota 2 (p. 162).

L'attribuzione a Niccolò d'Arezzo, e la conseguente datazione tarda delle sculture del portale (fine XIV-inizio XV secolo) furono accolte con estrema fiducia dalla seguente storiografia, trovando apparenti conferme nelle precisazioni di Ugo Procacci. Lo studioso, in un suo saggio del 1928 pubblicato nella rivista 'Il Vasari', chiarì come dietro il fantomatico "Niccolò" vasariano si celassero in realtà due personalità ben distinte: lo scultore fiorentino Niccolò di Pietro Lamberti, detto il Pela, documentato dal 1391 al 1479, e l'orafo di origini aretine Niccolò di Luca Spinelli, nato verso la metà del Trecento e morto intorno al 1420-1427, fratello del più celebre pittore Spinello Aretino.<sup>122</sup> Da un passo controverso dei *Commentari* del Ghiberti apprendiamo, inoltre, come entrambi i Niccolò – il Lamberti e lo Spinelli – furono tra i "combattitori" al celebre concorso del 1401 per la commissione della seconda porta bronzea del Battistero di Firenze.<sup>123</sup>

Le analogie stilistiche già osservate da Schmarsow tra la *Vergine annunciata* fiorentina e le sculture del Duomo di Arezzo, unitamente ai referti d'archivio che documentano la presenza dello Spinelli a Firenze nel decennio 1394-1404, persuasero Procacci a individuare proprio in questo maestro il possibile artefice delle sculture. Dello stesso parere Walter Paatz, che datò quelle opere alla fine del Trecento,<sup>124</sup> e Pietro Toesca, che preferì però uno spettro cronologico più ampio, tra la fine del XIV e i primi decenni del XV secolo, giungendo perfino a domandarsi se l'autore dell'*Annunciata* di Firenze non potesse essere in realtà quell'Urbano di Andrea da Venezia (o da Pavia) che i documenti menzionano attivo nel cantiere di Santa Maria del Fiore intorno all'anno 1401.<sup>125</sup> Anni dopo sarebbe stata Luisa Becherucci ad anticiparne la cronologia, ipotizzando per le sculture della Porta del Campanile una datazione negli anni ottanta del Trecento, epoca in cui, come abbiamo riferito, furono predisposti i tabernacoli gotici atti a contenerle. La Becherucci, che ascriveva l'*Angelo* al senese Luca di Giovanni, attribuì la *Vergine* a un ignoto seguace lombardo di Giovanni di Balduccio, rilevando in essa una presunta "convergenza balducciano-lombarda", ricorrente nella scultura fiorentina, e più in generale toscana, dopo la metà del Trecento.<sup>126</sup> A spingere verso un

---

<sup>122</sup> Ugo Procacci, *Niccolò di Pietro Lamberti, detto il Pela di Firenze e Niccolò di Luca Spinelli d'Arezzo*, in 'Il Vasari', I, 1928, pp. 300-316.

<sup>123</sup> Lorenzo Ghiberti, *I Commentari*, a cura di Ottavio Morisani, Napoli 1947, p. 42.

<sup>124</sup> W. ed E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz* cit., III, 1952, p. 365.

<sup>125</sup> P. Toesca, *Il Trecento* cit., 1951, pp. 361-363.

<sup>126</sup> Luisa Becherucci, *Un'Annunciazione nel Duomo di Firenze*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, a cura di Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto, 2 voll., Milano 1977, I, pp. 184-195.

radicale ripensamento sulla vicenda è stato nel 1981 Gert Kreytenberg, dimostrando come la realizzazione del complesso aretino fosse in realtà più antica di quanto si era fino ad allora immaginato: certamente anteriore al 1337, perché in prossimità degli sganci del portale sussistono due lapidi datate rispettivamente 1337 e 1338, che si impongono quali termini imprescindibili per la realizzazione dell'insieme decorativo, che lo studioso datava pertanto precedentemente al 1330, al tempo, cioè, della signoria dei Tarlati.

L'arretramento cronologico delle sculture di Arezzo ha permesso quindi di anticipare considerevolmente la datazione dell'*Annunciata* di Firenze, che Kreytenberg collocava tra il 1330 e il 1340 attribuendo l'opera a un ignoto seguace toscano di Giovanni di Balduccio, attivo insieme col maestro nella realizzazione della tomba Baroncelli in Santa Croce.<sup>127</sup> Solo negli ultimi anni, grazie agli studi di Aldo Galli, è stato possibile circoscrivere con maggior precisione la datazione del portale aretino entro i termini del 1325 e del 1327, anno di morte del vescovo Guido Tarlati, il cui stemma, non a caso, figura ancora sul gradino del trono della Vergine.<sup>128</sup>

A rendere meno isolato questo nucleo di sculture ci aveva pensato una trentina d'anni prima Luciano Bellosi, evidenziando le analogie che corrono tra le figure in cocciopesto nel menzionato portale e i Crocifissi nella chiesa dell'Annunziata di Arezzo (figg. 144, 149, 154-156)<sup>129</sup> e nell'Ospedale degli Innocenti di Firenze (fig. 150-153),<sup>130</sup> che

---

<sup>127</sup> Gert Kreytenberg ha invece ritenuto la figura dell'*Angelo* sensibilmente più tarda, proponendone l'attribuzione, a mio avviso improbabile, al fiorentino Jacopo di Piero Guidi, documentato nel cantiere dell'Opera del Duomo dal 1379 al 1405 (G. Kreytenberg, *L'Annunciazione* cit., 1981, pp. 52-62). Per un parere diverso sull'attribuzione e sulla cronologia dell'*Annunciata* di Santa Maria del Fiore si veda invece E. Carli, *Arte senese* cit., 1996, pp. 69-72, che, in disaccordo con le ipotesi dello studioso tedesco, propone di datare la scultura, come già il Toesca, tra la fine del Trecento e i primi decenni del Quattrocento.

<sup>128</sup> A. Galli, *Appunti per la scultura gotica* cit., in *Arte in terra di Arezzo* cit., 2005, pp. 113-137 (in part. pp. 116-122). Si veda anche Giovanni Freni, *The Architecture and Sculpture of the Portal of South Side of Arezzo Cathedral*, in *Image and Belief. Studies in Celebration of the Eightieth Anniversary of the Index of the Christian Art*, a cura di Colum Hourihane, Princeton (N.J.) 1999, pp. 151-168.

<sup>129</sup> Luciano Bellosi, *Il Museo dello Spedale degli Innocenti a Firenze*, Milano 1977, cat. n. 3, pp. 225-226 (che attribuisce la scultura a Niccolò Spinelli datandola sul finire del Trecento). Il *Crocifisso* della Santissima Annunziata di Arezzo (270x170 centimetri) fu presentato per la prima volta al pubblico nel 1950 in occasione della rassegna d'arte sacra della diocesi di Arezzo (*Mostra d'arte sacra della diocesi e della provincia dal sec. XI al XVIII*, catalogo [Arezzo, Palazzo Pretorio, maggio-giugno 1950], Firenze 1950, cat. n. 25), dove fu ritenuto "opera di artista ancora influenzato dalla corrente trecentesca senese" e attribuito a un ignoto intagliatore toscano del XV secolo. Margrit Lisner pensò invece a un maestro senese, anticipando la cronologia al terzo quarto del Trecento, e avvicinando l'esemplare al *Crocifisso* della chiesa dell'Ospedale della Misericordia Dolce di Prato (figg. 158-162), a quelli delle chiese fiorentine di San Iacopo in Campo Corbolini, di San Francesco di Paola (figg. 159-161, 163), e, infine, dell'Ospedale degli Innocenti (M. Lisner, *Holzkrucifixe* cit., 1970, pp. 28-29). Il parere della studiosa fu accolto da Mario Salmi (*Civiltà artistica della Terra aretina*, Novara 1971, p. 73). Anna Maria Maetzke

denunciano alcune affinità con il piccolo esemplare in esame. Quello che maggiormente li avvicina è ancora una volta la struttura densa e fasciata del perizoma, ben caratterizzato da due vistosi lembi laterali e iterato da una moltitudine di pieghe. Simili sono poi la morfologia della testa e la delicata articolazione del corpo, la consueta cannula nasale sottile o il taglio affilato degli occhi e, ancora, il modo abbreviato d'incidere la peluria di barba e capelli.

Il maestro del *Crocifisso* di San Miniato al Tedesco si rivela pertanto un artista dagli intenti espressivi analoghi a quelli evidenziati nelle opere appena menzionate. Malgrado ciò, ritengo che il miglior termine di confronto della nostra scultura si possa individuare nell'*Annunciata* della Porta del Campanile del Duomo di Firenze. Per tale scultura, venuta meno l'ipotesi del Kreytenberg di riferirla a un seguace toscano di Giovanni di Balduccio, restano da precisare meglio le coordinate culturali. Queste, come osserva Aldo Galli, andranno plausibilmente ricercate in quel "capitolo ancora misterioso della storia della scultura fiorentina, che segue la morte di Arnolfo e precede l'avvento di Andrea Pisano". Per quanto detto, e in questa prima fase di studio, credo che si possa proporre anche per il *Crocifisso* di San Miniato al Tedesco una datazione nel terzo decennio del Trecento, probabilmente in anticipo sulle figure realizzate dal maestro nella lunetta del portale meridionale del Duomo di Arezzo.

---

rimase invece incerta sulla provenienza del misterioso intagliatore, che collocò tra Siena e Arezzo (Anna Maria Maetzke, *Arte nell'aretino* cit., 1974, cat. n. 52, pp. 131-132). Si veda inoltre Giuliano Centrodi, in *La bellezza del sacro* cit., 2002, pp. 148-150. Da ultimo si veda A. Galli, *Appunti per la scultura gotica* cit., in *Arte in terra di Arezzo* cit., 2005, p. 121, nota 32 (pp. 122-123).

<sup>130</sup> L. Bellosi, *Il Museo* cit., 1977, cat. n. 3, pp. 225-226; M. Lisner, *Holzkrufixe* cit., 1970, pp. 39-40; A. Galli, *Appunti per la scultura gotica* cit., in *Arte in terra di Arezzo* cit., 2005, p. 121, nota 34 (p. 123).

### 1.5 Uno sguardo al tipo di Crocifisso gotico di Andrea e di Nino Pisano, con gli esiti in area lucchese.

Sebbene suscitati un grande interesse, il problema della produzione di Crocifissi da parte di Andrea Pisano ha incontrato una fortuna alterna negli studi. Venuta meno l'idea tradizionale di identificare nel grande *Crocifisso* del Venerdi Santo del Battistero di Firenze (figg. 68-73) un'opera di Andrea,<sup>131</sup> la Lisner intravvide la possibilità di riconoscere nel maestro il potenziale ideatore di un nuovo tipo di Crocifisso gotico, in grado di influenzare, sia pure con delle varianti, una parte sostanziale della produzione in Toscana fino alle soglie del Quattrocento. Le argomentazioni della studiosa si fondavano sul riferimento al maestro e alla sua cerchia di quattro rilevanti Croci: il grande esemplare nel Santuario di Santa Maria Maddalena a Pescia, a suo parere riconducibile ad Andrea, con la collaborazione della bottega, e databile sulla metà degli anni quaranta (figg. 164, 167-168); il testimone prossimo, ma contraddistinto da un minor tenore qualitativo, della chiesa dei Santi Stefano e Nicolao a Pescia (figg. 165-166, 170), eseguito poco dopo la metà del secolo da un diretto seguace (se non addirittura dal figlio Tommaso);<sup>132</sup> e i due di formato minore, in rapporto forse con la prima produzione dell'artista, nelle chiese di San Pietro a Monticelli (figg. 176, 178-182, 184, 186) e di Capraia a Limite a Firenze (fig. 177).<sup>133</sup> Gli studiosi che in séguito si sono occupati dell'argomento, eccetto alcuni casi, hanno ritenuto tuttavia problematici i rapporti di questi esemplari (in particolare i due monumentali di Pescia) con le opere dell'artista, annettendo al nucleo alcuni nuovi esemplari.<sup>134</sup> Più evidenti, ma comunque

---

<sup>131</sup> M. Lisner, *Holzkrufixe* cit., 1970, pp. 22-23.

<sup>132</sup> *Ibidem*, pp. 23-24.

<sup>133</sup> *Ibidem*, pp. 23, 34.

<sup>134</sup> Anna Rosa Calderoni Masetti, *Il Reliquiario della Croce nel Duomo di Massa Marittima*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', XXII, 1978, pp. 1-26; Gert Kreytenberg, *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, München 1984, pp. 42-44, cat. nn. 8-10, pp. 134-135 ("unbekannter Meister"); Idem, *Un 'San Francesco che riceve le stigmate' di Andrea Pisano*, in 'Bollettino d'Arte', 50-51, 1988, pp. 103-110, in part, p. 110 (con un cambiamento di opinione circa il testimone del Santuario della Maddalena di Pescia, ritenuto ora di Andrea). Seguono le aggiunte del *Crocifisso* di San Bartolomeo e Andrea a Monte Pescia (Pistoia), prossimo all'esemplare della chiesa dei Santi Stefano e Nicolao (Gabriele Marangoni, *Divulgazione di modelli e archetipi devozionali: l'esempio del Crocifisso di Monte a Pescia*, in *Una chiesa e un castello. La rettoria di San Bartolomeo di Monte a Pescia*, Atti del seminario di studi a cura di Alberto Maria Onori [Pescia, 6 maggio 2000], Pescia 2001, pp. 79-115, in part. pp. 82-106); dei Crocifissi delle chiese di San Michele in Borgo a Pescia e di San Lorenzo a Cerreto (Pescia), fra loro diversi, ma accostati al medesimo raggruppamento (si veda ancora *ibidem*, e Gigetta Dalli Regoli, *San Michele a Pescia: il patrimonio artistico (secoli XIV-XV)*, in *San Michele a Pescia. Il monastero, il conservatorio, il luogo*, Atti della giornata di studio a cura di

non puntuali, sono generalmente parse le correlazioni con i più piccoli Crocifissi di San Pietro a Monticelli e, sebbene compromesso dal cattivo stato di conservazione, di Capraia a Limite.<sup>135</sup> Il passo decisivo per una corretta valutazione del problema si deve ad Anna Rosa Calderoni Masetti. All'identità di Andrea quale emergeva dalle testimonianze figurative, la studiosa corrispose infatti l'unico Crocifisso plausibilmente riconducibile al maestro, vale a dire la piccola fusione in argento dorato che figura sul *Reliquiario della Croce* del Duomo di Massa Marittima (Grosseto; figg. 172-174).<sup>136</sup> L'iscrizione alla base testimonia che l'opera fu realizzata, in concerto di mani, dagli orafi pisani Meo di Tale, Gaddo di Giovanni da Cascina, Francesco di Colo e un tale "Andreas", da riconoscere, con tutta verosimiglianza, con Andrea Pisano. A conferma, circa una trentina di anni prima del contributo di Anna Rosa Calderoni Masetti, in quel caposaldo della storiografia artistica del Medioevo che è il *Trecento*, Pietro Toesca già delineava i termini della questione:

"A Pisa, dove pur seguitava fiorente l'arte dell'orafo, nella seconda metà del Trecento lavorava qualche artefice senese; ma il reliquiario della Croce nella Cattedrale di Massa Marittima, sul piede del quale sono

---

Galileo Magnani e Anna Maria Pult Quaglia [Pescia, 29 novembre 2003], Firenze 2006, pp. 71-79, in part. pp. 73-74). Sulla scultura di San Michele in Borgo a Pescia si confronti ancora G. Marangoni, *Nascoste sugli altari* cit., 2006, cat. n. 22, pp. 165-167 (che riferisce l'opera a uno scultore anonimo "dell'alta Toscana" attivo nella prima metà del Trecento). Enrico Castelnuovo, in disaccordo con le precedenti proposte della Lisner, ha suggerito di attribuire integralmente ad Andrea Pisano l'esemplare inedito della chiesa di Sant'Andrea a Palaia (Enrico Castelnuovo, *Andrea Pisano scultore in legno*, in *Sacre Passioni* cit., 2000, pp. 152-163, in part. pp. 156-157). L'ipotesi di Castelnuovo ha poi accolto i pareri favorevoli di Gert Kreytenberg (*Eine Kleine Bronzefigur des Gekreuzigten von Andrea Pisano in Berlin*, in 'Jahrbuch der Berliner Museen', XLVI, 2004, pp. 117-124, in part. p. 122), di Lorenzo Carletti e Cristiano Giometti (*Medieval Wood Sculpture and Its Setting in Architecture: Studies in Some Churches in and around Pisa*, in 'Architectural History', XLVI, 2003, pp. 37-56, in part. pp. 42-43), e di Bruno Toscano (*Una 'Madonna' lignea trecentesca*, in 'Paragone', LXIII, 2012, 105, pp. 3-15, in part. p. 7), i quali hanno ritenuto la scultura autografa del maestro e databile sul 1330. Un parere diverso sull'autografia e sulla datazione di tutte le opere discusse è stato espresso da Guido Tigler, il quale, eccetto che nel caso del *Crocifisso* di Santa Maria Maddalena a Pescia (che egli conferma ad Andrea Pisano), ha classificato gli altri esemplari come opere realizzate dalla bottega o da seguaci del maestro (Guido Tigler, in *Visibile pregare. Arte sacra nella diocesi di San Miniato*, a cura di Roberto Paolo Ciardi, 2 voll., Ospedaletto [Pisa] 2000-2001, II, 2001, cat. n. 65, pp. 163-165, p. 189; Idem, *Il Maestro del Crocifisso di Camaiore* cit., in *Un Crocifisso del Trecento lucchese* cit., 2010, pp. 77-78, in part. p. 61, tavv. 51-56).

<sup>135</sup> A.R. Calderoni Masetti, *Il Reliquiario della Croce* cit., 1978, pp. 1-26.

<sup>136</sup> Fu Anna Rosa Calderoni Masetti a suggerire d'identificare nell'*Andreas* cofirmatario, con gli orafi pisani Meo di Tale, Gaddo di Giovanni da Cascina e Francesco di Colo, del *Reliquiario della Croce* del Duomo di Massa Marittima, il grande scultore pisano (A.R. Calderoni Masetti, *Il Reliquiario della Croce* cit., 1978, pp. 1-26).



inscritti i nomi dei pisani Meo, Gaddo, Ceo e Andrea [...], risente ancora di Andrea Pisano nella modellazione del Crocifisso, come altre croci della regione pisana e lucchese”.<sup>137</sup>

Come ha opportunamente evidenziato la Calderoni Masetti, nella piccola figura massetana vi è un’idea della scultura che diverge profondamente dai modi drammatici che Giovanni Pisano aveva sviluppato nelle sue Crocifissioni marmoree. Alle figure esagitate, ricche di contrasti, del grande maestro, si sostituisce una composizione più distesa, organicamente composta, nella quale il corpo, minutamente indagato nelle superfici, si articola naturalmente sulla croce. La studiosa ha tuttavia indicato come questo tipo di raffigurazione non possa comunque prescindere dalla conoscenza dei prototipi giovannei, in particolare delle *Crocifissioni* dei pulpiti di Pistoia e di Pisa. L’impostazione della figura, e la modulazione del perizoma, sono organizzate, nell’opera di Massa Marittima, in un modo che ricorda molto le soluzioni adottate da Giovanni nella figurazione del *Crocifisso* del pergamo del Duomo di Pisa (fig. 175), ma ne traduce il senso secondo una concezione che trae il proprio punto di forza dalla diversa modulazione dei volumi, nella ricerca di un maggiore equilibrio compositivo, che già comportano una conoscenza della pittura giottesca. Nel *Crocifisso*, il contatto con le opere di Andrea è evidente: si pensi, ad esempio, alle dolci e ritmiche cadenze del perizoma, e alle analoghe soluzioni che l’artista adotterà sia nelle splendide formelle bronzee della porta del Battistero fiorentino sia, in qualità – appunto – di successore di Giotto, nelle opere connesse alla fabbrica del Campanile di Santa Maria del Fiore. Sia pur con qualche dubbio, la paternità del *Crocifisso* di Massa Marittima, come la sua datazione nel decennio che precede la realizzazione della porta del Battistero di Firenze (1320-1330), sono state generalmente accolte.<sup>138</sup> Tale ipotesi trova peraltro una

---

<sup>137</sup> P. Toesca, *Il Trecento* cit., 1951, p. 900. L’unica pecca dello studioso fu quella di aver collocato l’opera nella seconda metà del Trecento.

<sup>138</sup> Orientato dalla Calderoni Masetti, Enzo Carli anticipò il riferimento del *Crocifisso* ad Andrea Pisano prima della pubblicazione dell’articolo della studiosa, sottolineandone i legami con le figurazioni della porta bronzea del Battistero di Firenze (E. Carli, *L’arte a Massa* cit., 1976, pp. 47-48). Sull’opera si vedano inoltre: Loretta Dolcini, in *Mostra di opere d’arte restaurate nelle provincie di Siena e Grosseto. II*, catalogo [Siena, Pinacoteca Nazionale, 1981], Genova 1981, cat. n. 8, pp. 38-41; Bruno Santi, in *Il Gotico a Siena*, catalogo della mostra [Siena, Palazzo Pubblico, 24 luglio - 30 ottobre 1982], Firenze 1983, cat. n. 32, 109-113; Marzia Ratti, in *Andrea, Nino e Tommaso scultori pisani*, catalogo della mostra a cura di Mariagiulia Burrelli [Pontedera, 25 settembre - 15 ottobre 1983; Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 29 ottobre 1983 - 14 gennaio 1984], Milano 1983, cat. n. 1, pp. 171-172; G. Kreytenberg, *Andrea Pisano* cit., 1984, pp. 42-44; Elisabetta Cioni, *Scultura e smalto nell’oreficeria senese dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1998, p. 134. Un documento figurativo dell’importanza del *Cristo* in argento di Andrea Pisano ha portato Max Seidel (*Arte italiana* cit., 2003, I, p. 153) a ribadire la presenza in Toscana di

puntuale conferma in un passo della *Vita* di Andrea in cui Vasari racconta di “una Croce di getto molto bella”, realizzata in bronzo dal maestro e inviata in dono al papa in Avignone.<sup>139</sup> Da questi fatti, come dalla prepotente volontà di orientarsi verso gli aspetti più moderni del linguaggio gotico, partirà in effetti anche Nino Pisano (figg. 183, 185).<sup>140</sup>

Nel rivendicare al maestro la paternità di alcune sculture lignee, Enrico Castelnuovo ha poi riconosciuto ad Andrea il bell'esemplare della chiesa di Sant'Andrea a Palaia (figg. 187-188, 191).<sup>141</sup> Il carattere monumentale di questa figura, il timbro dolcemente patetico del volto, e l'elegante svolgimento delle pieghe del perizoma hanno spinto lo studioso a individuare dei punti di contatto con le testimonianze collocabili tra il terzo e il quarto decennio del Trecento sul genere dei menzionati Crocifissi di San Pietro a Monticelli e di Capraia a Limite (figg. 176-182).<sup>142</sup> A conferma, egli propone dei confronti con le figurazioni nelle porte bronzee del Battistero fiorentino (in particolare con la scena della *Guarigione degli infermi*), propendendo per una datazione di poco anteriore al 1330.<sup>143</sup> Tuttavia, se il recupero di questa nuova testimonianza è d'indubbio rilievo, il suo pieno riconoscimento ad Andrea Pisano va probabilmente calibrato meglio. Sembra lecito domandarsi, infatti, se le lievi oscillazioni formali e le gradazioni qualitative presenti nella scultura di Palaia (si pensi, per esempio, all'articolazione e alla resa un po' incerta delle braccia) non possano spiegarsi meglio nel quadro di una produzione, che, come nel caso dei Crocifissi di Giovanni Pisano, può comportare l'apporto più o meno rilevante di collaboratori, comunque sotto lo stretto controllo

---

sculture e oreficerie francesi del genere del *Crocifisso* inserito nel reliquiario di Santa Gertrude a Nivelles (chiesa di Saint-Gertrude). Si veda da ultimo Idem, *Padre e figlio* cit., 2012, I, p. 395.

<sup>139</sup> G. Vasari, *Le vite* cit., II, 1967, p. 154. Ragioni di stile, qualità e cronologia seriore non rendono condivisibile la recente proposta di Kreytenberg di ritenere opera di Andrea, con una datazione sul “1330/33”, il piccolo, frammentario *Crocifisso* in bronzo dorato (inv. Nr. 782) del Bode Museum di Berlino (G. Kreytenberg, *Eine Kleine Bronzefigur* cit., 2004, pp. 117-124). Tale opera parrebbe collocarsi meglio nell'ambito dell'oreficeria senese tra la fine del Tre e l'inizio del Quattrocento, come sembrano confermare i debiti verso l'esemplare in rame dorato, applicato su una croce in diaspro, del Museo dell'Opera di Siena, ricondotto a fra' Giacomo di Tondo (Elisabetta Cioni, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di Max Seidel [Siena, Santa Maria della Scala - Opera della Metropolitana - Pinacoteca Nazionale, 26 marzo - 11 luglio 2010], Milano 2010, cat. F.13, pp. 462-463).

<sup>140</sup> Su Nino Pisano si vedano: Mariagiulia Burresi, in *Andrea, Nino e Tommaso* cit., 1993, pp. 28-34, 177-191; G. Kreytenberg, *Andrea Pisano* cit., 1984, pp. 110-115, 119-127, 188-189; Anita Fiderer Moskowitz, *The sculpture of Andrea and Nino Pisano*, Cambridge (Mass.) 1986, pp. 60-93, 149-164; Mariagiulia Burresi, “Or ride, or piange, or teme, or s'assecura”. *Poetica del sentimento e esercizio di stile nell'attività di Nino Pisano. E dintorni*, in *Sacre Passioni* cit., 2000, pp. 164-195.

<sup>141</sup> E. Castelnuovo, *Andrea Pisano* cit., in *Sacre Passioni* cit., 2000, pp. 156-157.

<sup>142</sup> Si veda la nota 133.

<sup>143</sup> E. Castelnuovo, *Andrea Pisano* cit., in *Sacre Passioni* cit., 2000, pp. 156-157.

formale del capobottega. In merito invece ai tempi di realizzazione, la datazione più ragionevole per l'opera di Palaia parrebbe cadere nel corso degli anni trenta del Trecento, tra il cantiere della Porta meridionale del Battistero di San Giovanni e la fabbrica del Campanile di Santa Maria del Fiore, e in prossimità del rientro di Andrea a Pisa nel 1342-1343 (figg. 188-193).<sup>144</sup>

Una problematica diversa, e una più stretta connessione con l'esemplare argenteo di Massa Marittima, dimostrava già ad Anna Rosa Calderoni Masetti il grande *Crocifisso* marmoreo della chiesa di San Michele in Borgo a Pisa, un tempo collocato sulla porta d'ingresso del gran Camposanto (figg. 183, 185, 194-196).<sup>145</sup> Osservando questo esemplare Margrit Lisner non esitò a definirlo un vertice ("einen Höhepunkt") fra le immagini pisane del Crocifisso; il culmine di un processo evolutivo che la studiosa ipotizzò di collocare a una data non troppo distante dal 1400, ad opera di un maestro pisano di una generazione più giovane di Nino Pisano, ma perfettamente in grado di competere con lui sul piano qualitativo.<sup>146</sup> Sia pure con alterni pareri, a partire dalla fine dell'Ottocento gli studiosi hanno analizzato profondamente la centralità e la dignità che l'opera assunse nel contesto della produzione pisana, dibattendone il problema della paternità, fino ad appoggiarne l'attribuzione a Nino Pisano, sulla base dei manifesti rapporti con le analoghe raffigurazioni scolpite dal maestro, negli anni estremi della sua attività (1363-1368), sulle fronti dei sarcofagi Scherlatti e Moricotti di Pisa (oggi nel Museo della Primaziale, ma provenienti anch'essi dal gran Camposanto; fig. 197).<sup>147</sup>

Nella scultura di San Michele in Borgo, il ricco replicarsi delle pieghe del perizoma dà luogo a tenui gradazioni chiaroscurali; i bordi dei panni si dipanano in eleganti orpelli di pieghe, che aderiscono al corpo animando le superfici; la sagoma del *Cristo* è segnata da linee morbide, indugiando nella definizione del viso, dai tratti minuti e affilati, e nel tracciato meticoloso di barba e capelli. Tale scultura dimostra tutta la volontà di Nino di superare in finezza l'elegante linguaggio del padre (figg. 183-186).<sup>148</sup>

---

<sup>144</sup> Il *Crocifisso* di Sant'Andrea a Palaia è opera sostanzialmente di Andrea, nella quale l'intervento della bottega è presente, ma non al punto da mettere in dubbio la paternità. Si veda la nota 134.

<sup>145</sup> G. Kreytenberg, *Andrea Pisano* cit., 1984, pp. 111-115, in part. pp. 108, 113-115, nota 569 (p. 171).

<sup>146</sup> M. Lisner, *Holzkrufixe* cit., 1970, pp. 25-26, nota 63 (p. 45).

<sup>147</sup> Si veda Mariagiulia Burresi (in *Sacre Passioni* cit., 2000, nota 7 [p. 194]), che suggerisce una datazione dell'opera, a mio avviso impropria, ante 1359.

<sup>148</sup> G. Kreytenberg, *Andrea Pisano* cit., 1984, pp. 106-115, 125, 127, tavv. 228-236, 239-241, 250-264. Il riferimento è inoltre a opere quali il piccolo *Crocifisso* ligneo della pieve di San Giovanni Battista a Cigoli – riconosciuto alla mano di Nino ma verosimilmente un prodotto della sua bottega – e

Benché fuori dal raggio della mia trattazione, qualche considerazione merita l'importante e connessa diffusione di Crocifissi lignei nella Toscana occidentale, tra le attuali provincie di Pisa, Lucca e Massa Carrara, al passaggio fra Tre e Quattrocento. Si tratta di una produzione che annovera un discreto numero di testimonianze equiparate da caratteristiche stilistiche e formali tali da renderne particolarmente complessa una precisa definizione culturale. Non essendo distinguibili, perlomeno da un punto di vista artistico, netti confini fra queste importanti aree di produzione, bisognerà in vario modo considerare un nuovo equilibrio fra problematiche particolari, autori e opere singole, e inquadramento storico-geografico, attenuando cioè quest'ultimo e dando a quelle problematiche maggior spazio e importanza.

La produzione di Andrea e Nino Pisano, sebbene presenti aspetti ancora da chiarire, si diffonde in territorio lucchese con opere importanti come la *Madonna col Bambino e due Angeli*, nella pieve di Arliano,<sup>149</sup> che dà un'idea precisa dello stile maturo di Nino, ormai dolce, sinuoso e anticipatore di umori tardogotici. Fra le possibili ragioni dell'espandersi della produzione di questo maestro in quel territorio, oggi corrispondente pressappoco alla provincia di Lucca, oltre alle mire di controllo politico consumate dai pisani dopo la metà del secolo, e revocate formalmente dall'imperatore Carlo IV di Lussemburgo l'8 aprile 1369, vi è anche l'esistenza di un'isola appartenente ancora oggi all'arcidiocesi di Pisa. In quest'area è sicuramente Pietrasanta. I confini territoriali della diocesi lucchese in epoca medievale comprendevano, al contrario, ampie zone dell'odierna provincia di Pisa (il Valdarno pisano o inferiore), della Versilia e della Valdinievole.

In quel vivo intreccio di ragioni storiche, artistiche e culturali che trasforma Lucca – tra la fine del secolo e l'instaurarsi, nei primi trent'anni del Quattrocento, dell'aristocratica signoria di Paolo Guinigi – da ricca e repubblicana cittadina di provincia, dedita ad

---

l'esemplare, integro dell'originale altaro dipinto con figure di *Dolenti* e di *Angeli* (Gert Kreytenberg, *Ein Tabernakel mit Kruzifix von Nino Pisano und Luca di Tommè*, in 'Pantheon', LVIII, 2000, pp. 9-12; *Eredi Carlo de Carlo. Parte terza [...]*, dicembre 2001, Firenze, Casa d'aste Semenzato, 2001, n. 24, pp. 24-25), e alle varie raffigurazioni marmoree di Cristo in pietà a mezza figura del genere rappresentato sui sarcofagi Scherlatti e Moricotti del Museo della Primaziale di Pisa (l'esemplare proveniente dalla chiesa di Santa Cecilia oggi al Museo Nazionale di San Matteo; o, ancora, l'analoga effigie in legno policromo in collezione privata a Livorno). Oltre al citato volume monografico di Kreytenberg, si vedano i riferimenti in Mariagiulia Burresi, *La bottega di Andrea e Nino Pisani: assonanze, autografie, persistenze*, in *Scultura lignea* cit., 1995, I, pp. 127-134, in part. p. 130, nota 17 (p. 132); Eadem, in *Sacre Passioni* cit., 2000, pp. 164-195, in part. pp. 166, 175-178.

<sup>149</sup> G. Kreytenberg, *Andrea Pisano* cit., 1984, pp. 111-115, 127.

attività finanziarie e mercantili con ramificazioni fin nel Nord Europa, a centro di sperimentazioni artistiche ‘internazionali’ fra le più raffinate e alla moda del tempo, si colloca lo sviluppo, tutt’altro che unitario, del tipo del Crocifisso lucchese al passaggio tra i due secoli.

A Lucca si forma una variante locale, se non proprio una scuola, del gotico di Andrea e di Nino: una corrente che ha il suo centro nella produzione scultorea che gravita intorno al cantiere della Cattedrale, come in tante commissioni locali di vario genere.<sup>150</sup> Un protagonista è quell’ancora non chiaramente delineato Antonio Pardini da Pietrasanta (che sappiamo “archimagister” della fabbrica del Duomo tra il 1395 e il 1419, pur non essendoci pervenuta di lui alcuna opera documentata),<sup>151</sup> ma vi partecipano anche scultori forestieri, in particolare senesi, come l’attardato e tuttavia versatile Piero d’Angelo, e i giovani Jacopo della Quercia (figlio dello stesso Piero) e Francesco di Valdambrino. In una Lucca che oscilla fra le ostinate eleganze di un Gotico attardato e i più fiammanti orientamenti internazionali, Francesco di Valdambrino, in particolare, prende spunto dalla linea ‘ninesca’, come dimostra la bella e precoce *Madonna col Bambino* di Palaia, presso Pisa (ma al tempo parte della diocesi di Lucca), che lo scultore firma e data nel 1403, e che raggiunge esiti molto affini (perfino disorientanti, se si pensa alle opere raggruppate sotto la denominazione di ‘Maestro di Cerreto’) a quelli dei maestri dei Crocifissi nella chiesa di Santa Maria del Suffragio (detta anche della Misericordia) di Camaiore (figg. 198-199, 198a),<sup>152</sup> di San Cassiano a San

---

<sup>150</sup> Clara Baracchini, Antonino Caleca, *Il Duomo di Lucca*, Lucca 1973. Si veda inoltre Gabriele Donati, *Lucca al tempo di Paolo Guinigi*, Lucca 2007.

<sup>151</sup> Il catalogo delle sculture di Antonio Pardini è stato ricostruito su basi meramente induttive, raggruppando opere già variamente collegate dalla critica alla bottega di Andrea e Nino Pisano, e in séguito – almeno in parte – passate sotto il nome convenzionale di ‘Maestro della Madonna di Cerreto’, alcune delle quali talvolta citate come precedenti immediati tanto per Jacopo della Quercia quanto per il più affine Francesco di Valdambrino. Antonio Pardini, quale è emerso finora dagli studi, si configurerebbe quindi come un artista di cultura eminentemente ‘pisana’ (nell’accezione ninesca), nato forse poco prima della metà del Trecento. Alcune delle opere che gli sono state riferite (si pensi alla *Madonna col Bambino* di Palaia) a séguito ai restauri si sono rivelate tuttavia sculture autografe del giovane Valdambrino; altre, come la splendida lastra di *Sant’Agnello* nel Duomo di Lucca (opera del tardo Trecento lucchese, conclusa a quanto pare entro il 1392, a suo tempo già attribuita a Jacopo della Quercia, a conferma, se non altro, dell’alta qualità), come le quattro statue di *Profeti e Apostoli* provenienti dal prospetto esterno della navata settentrionale del Duomo, o il *Crocifisso* della chiesa del Suffragio di Camaiore (figg. 198-199), pur non potendo prescindere dalle esperienze di Nino Pisano, presentano o un maggiore interesse per il dato naturalistico o una più complessa e ridondante articolazione nei panneggi. Si veda il tentativo di ricostruzione messo a punto da C. Baracchini, A. Caleca, *Il Duomo* cit., 1973, pp. 33-41. Si veda ancora C. Baracchini, in *Scultura lignea* cit., 1995, I, cat. n. 49, pp. 163-166.

<sup>152</sup> M. Lisner, *Holzkrufixe* cit., p. 25; Alessandro Bagnoli, in *Mostra di opere d’arte restaurate nelle provincie di Siena e Grosseto. III-1983*, catalogo [Siena, Pinacoteca Nazionale, 1983], Genova 1983, cat.



Cassiano di Controne, a Bagni di Lucca (figg. 198a-200a),<sup>153</sup> e dell'Institute of Arts di Detroit (Inv. n. 26.124; figg. 200-205).<sup>154</sup> opere di maestri lucchesi e pisani dallo stile robusto, tra i più reattivi agli aspetti raffinati dell'arte di Nino, ma in grado – alla stregua di Valdambrino – di aggiornarli in forme plastiche ben più strutturate e naturalistiche. Questa forma di codice linguistico basato sull'adesione e sul rinnovamento della tradizione artistica pisana, che rintraccia nella scultura di Nino il fondamento, e che apparenta da un punto di vista tipologico il filone dei Crocifissi cosiddetti 'pardiniani' (dall'impostazione della figura alla fisionomia dei volti, alla conduzione della barba e dei capelli alla definizione di alcuni dettagli anatomici), ha reso e rende tuttora complicato distinguere le opere giovanili di Francesco da eventuali, preesistenti modelli o da coeve varianti pisane e lucchesi.

Con il grande *Cristo* a braccia mobili del Bode Museum di Berlino (figg. 169, 171), importante opera databile fra l'ottavo e il nono decennio del Trecento, di plausibile provenienza lucchese, approdata nelle collezioni del Kaiser-Friedrich-Museum alla fine dell'Ottocento, le influenze dei modelli pisani di Andrea e Nino sul territorio si riverberano – con esiti differenti – in opere del tardo Trecento quali il *Crocifisso* della pieve di San Pietro a Seano, oggi in provincia di Prato (figg. 207-208), o il testimone affine, proveniente dal Fondo Spedali di San Luca a Lucca, oggi nel Museo Nazionale

---

n. 24, pp. 97-101, in part. p. 97; G. Kreytenberg, *Andrea Pisano* cit., 1984, p. 138; A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, cat. n. 36, pp. 145-147, in part. p. 145; C. Baracchini, in *Scultura lignea* cit., 1995, I, cat. n. 49, pp. 163-166.

<sup>153</sup> Mariagiulia Burresi, *Aggiunte per l'attività lucchese di Francesco di Valdambrino*, in *Scultura lignea* cit., I, 1995, pp. 173-193, in part. pp. 176-178; cat. n. 56, pp. 184-185.

<sup>154</sup> Acquistato da Wilhelm R. Valentiner a Firenze nel 1926, il *Crocifisso* fu allora impropriamente classificato come opera di metà Trecento nello stile di Giovanni Pisano. Si veda Alan Phipps Darr, *A Valentiner legacy: Italian Sculpture*, in 'Apollo', CXXIV, 1986, 298, pp. 478-479 ("manner of Giovanni Pisano, ca. 1350"). I successivi contributi che hanno contemplato l'opera ne hanno evidenziato la matrice toscana, proponendone opportunamente una cronologia più avanzata, tra la fine del Trecento e il primo quarto del Quattrocento. Si vedano: A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, cat. n. 36, p. 145 (che ritiene l'opera prossima al gruppo stilistico riferito da Gert Kreytenberg [*Andrea Pisano* cit., 1984, pp. 109-111] ad Andrea di Nino Pisano); Anita Federer Moskowitz, *A sienese Crucifix: context and attribution*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', LXIV, 1989, pp. 41-53, in part. pp. 47-61 (che argomenta la tesi valdambriniana individuando nell'esemplare di Detroit dei dubbi riflessi di una non meglio specificata "earlier, lost sculpture by Michelozzo", e suggerendone pertanto una datazione negli anni venti del Quattrocento); C. Baracchini, in *Scultura lignea* cit., I, 1995, p. 178 (che riporta misure errate del *Crocifisso* – "47" anziché 119,4x101,6 centimetri –, accogliendo con cautela il riferimento del Darr); Mariagiulia Burresi, *Una folla pensosa e cortese. Sculture note e inedite di Francesco di Valdambrino, del Maestro di Montefoscoli e di altri*, in *Sacre Passioni* cit., 2000, pp. 196-227, in part. pp. 208, 215 (che reputa il *Cristo* di Detroit una "derivazione" di ambito lucchese dall'esemplare della Misericordia di Pisa – dalla medesima studiosa riferito in quell'occasione a Francesco di Valdambrino –, classificandola come opera di un maestro toscano degli inizi del XV secolo). Per un parere analogo a quello della Burresi si veda il *Catalogue of Italian Sculpture in Detroit Institute of Arts*, edited by Alan Phipps Darr, Peter Barnet, Antonia Boström, 2 voll., London 2002, I, cat. n. 66.



di Villa Guinigi, riconosciuti alla stessa mano da Max Seidel (figg. 209-210, 210a).<sup>155</sup> Per quanto concerne il *Crocifisso* nella chiesa di San Pietro a Seano, Margrit Lisner,<sup>156</sup> indicandone le relazioni col testimone della Misericordia di Camaione, ne suggerì una lettura in chiave pisana nel solco della tradizione di Nino. L'articolazione e le proporzioni del corpo, il forte risalto plastico conferito alla struttura del torso, astrattamente definito dai simmetrici e profondi scavi del costato, la sottile modulazione del ventre, come pure il caratteristico, brusco restringimento dei fianchi, portarono poi la studiosa a evidenziare i nessi di questi esemplari col grande *Crocifisso* di Berlino (figg. 169, 171), da lei connesso in quell'occasione proprio con la bottega di Nino.<sup>157</sup>

<sup>155</sup> Sull'argomento si consultino rispettivamente: M. Lisner, *Holzkrzifixe* cit., 1970, p. 25; M. Seidel, in *Scultura lignea* cit., I, 1995, cat. n. 48, pp. 159-162. A proposito delle corrispondenze tra i Crocifissi del Museo di Villa Guinigi (Lucca) e della parrocchiale di San Pietro a Seano, Max Seidel ha evidenziato come, nonostante le maggiori proporzioni di quest'ultimo (185x170 centimetri), e il suo stato alterato dalle ridipinture, le due opere appaiono perfettamente confrontabili. Le uniche incertezze lo studioso le ha rilevate nella struttura del torso (a suo dire più "gracile" nel *Cristo* di Lucca) e nell'andamento delle pieghe del perizoma (*ibidem*, p. 159). Seidel ha inoltre affermato che il gruppo costituito dai Crocifissi di Seano e Camaione – che egli amplia agli esemplari di Lucca e di Berlino – potrebbe aver costituito un valido punto di riferimento per il grande *Crocifisso* di Francesco di Valdambrino, oggi nel Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra di Montalcino, nel quale – afferma Bagnoli – lo scultore "sembra essersi ricordato di qualche modello che poteva aver visto in area pisana e lucchese" (A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, cat. n. 36, pp. 145-147, in part. p. 145). Sull'opera proveniente dal Fondo Spedali di San Luca a Lucca si è espresso ultimamente Gabriele Donati, il quale, osservatene giustamente le rispondenze con alcuni esemplari di area lucchese, e propendendo per una datazione poco successiva al 1400, ha suggerito che "l'autore o la bottega che produsse questi pezzi avevano sede a Lucca". La sapiente commistione di finezze d'intaglio, di retaggi della scultura del tardo Trecento pisano, e le accentuazioni naturalistiche che distinguono il *Crocifisso* nel Museo di Villa Guinigi rispetto ad altri, hanno indotto Donati ad avanzarne con cautela il riferimento, a mio parere non condivisibile, a Francesco di Valdambrino (G. Donati, *Lucca al tempo* cit., 2007, pp. 132-133).

<sup>156</sup> M. Lisner, *Holzkrzifixe* cit., 1970, p. 25.

<sup>157</sup> In favore di un riferimento del grande esemplare berlinese ad Andrea Pisano si espresse Wilhelm von Bode (*Neue Erwerbungen für die Abteilung der christlichen Plastik in den Königlichen Museen*, in 'Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen', VII, 1886, pp. 203-214, in part. pp. 212-214). In séguito si parlò per il *Crocifisso* di ambito del maestro (A. Schmarsow, *Vier Statuetten* cit., 1887, pp. 137-153, in part. p. 141; Pietro D'Achiardi, *Per alcune opere di scultura in legno dei secoli XIV e XV*, in 'L'Arte', VII, 1904, pp. 256-376, in part. p. 357; *Staatliche Museen zu Berlin* cit., II, W.F. Volbach, *Mittelalterliche Bildwerke* cit., 1930, inv. 33, pp. 105-106; P. Toesca, *Il Trecento* cit., 1951, nota 88 [p. 331]), o, ancora, esso fu ritenuto "assai posteriore" o indirizzato verso un artista fiorentino attivo sulla metà del secolo (rispettivamente: Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IV, *La scultura del Trecento*, Milano 1906, p. 866; C. von Fabriczy, *Kritisches Verzeichnis* cit., 1909, p. 17). Per Margrit Lisner si trattava di un'opera della bottega di Nino Pisano (M. Lisner, *Holzkrzifixe* cit., 1970, p. 25). Eccettuato qualche disparere il testimone del Bode Museum si è attestato successivamente su più cauti riferimenti ad un anonimo maestro di cultura pisana attivo nella seconda metà o alla fine del Trecento. Si vedano: G. Kreytenberg, *Andrea Pisano* cit., 1984, cat. n. 15, p. 138 ("unbekannter Meister" "Ende des 14. Jahrhunderts"); Mariagiulia Burresi, *Incrementi di Francesco di Valdambrino*, in 'Critica d'Arte', L, 1985, 6, pp. 49-59, in part. p. 56 (che colloca l'opera nell'"atelier lucchese" di Francesco Valdambrino); A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., cat. n. 36, pp. 145-147, in part. p. 145 (che rifiuta la precedente ipotesi della Burresi restituendo il *Crocifisso* al contesto "pisano" di secondo Trecento); M. Burresi, *La bottega di Andrea e Nino Pisani* cit., in *Scultura lignea* cit., 1995, I, nota 25 (p. 134); Eadem, *Aggiunte per l'attività* cit., *ibidem*, pp. 173-187, in part. p. 173, nota 4 (p. 186) (che, in evidente polemica con Bagnoli, ribadisce le sue precedenti posizioni, proponendo un riesame dell'opera all'interno dell'"atelier

Rispetto al *Crocifisso* berlinese, tuttavia, le sculture di Seano e di Camaione, per quanto diverse fra loro, emergevano per delle modulazioni più fluide, per una più evoluta e sensibile concezione dei corpi, indice di una progressione cronologica. Il vigore e il risentito plasticismo delle superfici, il moto sofferto dei corpi e le articolazioni ridondanti e frastagliate del perizoma di Seano, in particolare, convinsero la fine conoscitrice a collocare la figura sullo scorcio del Trecento.<sup>158</sup> Su di un livello artistico altrettanto elevato, per opera di un artista sensibilmente distinto, la Lisner pose il *Cristo* della Misericordia di Camaione: autentico capolavoro nel quale la studiosa riscontrava, insieme con la persistenza di retaggi della tradizione trecentesca, una minore enfasi nell'accentuazione del dato espressivo. Anche le pieghe del perizoma – spesse, modulate su ritmi fluidi e più aderenti al corpo che non nell'esempio di Seano – proiettavano l'illustre testimone nella fase estrema della produzione trecentesca pisana. In séguito, è stata Clara Baracchini a orientare la lettura verso Lucca, e a formulare la proposta, a mio avviso discutibile, di riconoscere nell'intaglio di Camaione una possibile opera di Antonio Pardini.<sup>159</sup>

Il nucleo delle testimonianze legate a questo contesto geografico-culturale si estende poi, nei primi decenni del Quattrocento, annoverando alcune opere pisano-lucchesi già ascritte al Valdambrino, come, appunto, i rammentati testimoni del Museo di Detroit (figg. 200-205) e della chiesa di San Cassiano a San Cassiano di Controne (figg. 198a-200a). Più comprensibile, ma da verificare e precisare meglio, sembra invece l'ipotesi recentemente avanzata da Mariagiulia Burresi di riconoscere nel senese l'autore del *Crocifisso* processionale – integro dell'originale croce nodosa – della chiesa della Misericordia di Pisa (figg. 211, 213, 216), che la studiosa ha interpretato come un'“anticipata redazione del più monumentale gemello *Crocifisso* di Montalcino” (figg. 206, 212-213, 215, 217-223), circoscrivendone la datazione “intorno al 1407”, in linea,

---

lucchese di Francesco di Valdambrino”); Michael Knuth, in *Sculpture Collection in the Bode Museum*, München 2008, n. 152, p. 121 (“Pisa, second half of the 14th century”). Un parere diverso è stato espresso da Max Seidel (in *Sculptura lignea* cit., I, 1995, cat. n. 48, pp. 159-162, in part. 159), che ha ritenuto l'opera un prodotto di area lucchese. Una lettura in chiave pisana, sull'ultimo quarto del Trecento (1370-1380), pare a chi scrive la più convincente, anche in virtù della commistione di elementi che, se da un lato guardano a esempi più antichi, come il *Crocifisso* della chiesa dei Santi Stefano e Nicolao di Pescia (i cui rapporti con Berlino sono evidenziati *in primis* dalla Lisner), dall'altro non sembrano poter prescindere da un precedente come il *Crocifisso* di San Michele in Borgo a Pisa di Nino Pisano, collocabile nel settimo decennio del Trecento.

<sup>158</sup> M. Lisner, *Holzkrufixe* cit., 1970, p. 25.

<sup>159</sup> C. Baracchini, in *Sculptura lignea* cit., 1995, I, p. 163.

dunque, col documentato *San Nicola da Tolentino* che l'artista esegue per la chiesa di Santa Maria Corteorlandini a Lucca.<sup>160</sup>

Riconducibile a un intagliatore lucchese attivo al passaggio fra Tre e Quattrocento è invece il *Crocifisso* della chiesa di San Vito a Montignoso (Massa Carrara), restaurato ed esposto in occasione di una piccola rassegna dal titolo *Ecce lignum crucis. Il tesoro delle croci della diocesi di Massa Carrara - Pontremoli*, svoltasi tra il luglio e l'ottobre del 2009.<sup>161</sup>

Fuori contesto, ma proveniente dall'area geografica di nostro interesse, è infine il *Crocifisso* che attualmente si conserva nella sagrestia della chiesa di San Domenico a Palermo (figg. 224-225). L'opera, recentemente pubblicata su di una rivista locale, insieme con due inediti *Dolenti* di Francesco di Valdambrino (Collesano, chiesa dei Santi Sebastiano e Fabiano, detta del Collegio), è stata giustamente messa in relazione con la produzione toscana degli inizi del Quattrocento. I curatori del contributo, Antonino Cuccia e Giuseppe Fazio, ne hanno inoltre evidenziate le affinità col menzionato esemplare del Museo di Detroit, elevato a "modello iconografico" tanto per il *Crocifisso* di Palermo quanto per quello, ben più illustre, del Museo di Montalcino.<sup>162</sup>

---

<sup>160</sup> M. Burresi, *Una folla pensosa* cit., in *Sacre Passioni* cit., pp. 196-227 (in part. pp. 207-208, 214, e figg. 24-27 a pp. 210-213). Il riferimento del *Crocifisso* della Misericordia di Pisa a Francesco di Valdambrino è accolto da Gabriele Fattorini, recensione della mostra *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo* (Pisa 2000-2001), in 'Prospettiva', 100, 2000 (2001), pp. 81-92 (in part. p. 89). Considerato lo scarto cronologico che corre tra l'esemplare della Misericordia di Pisa e quello nel Museo Civico di Montalcino, la proposta di Mariagiulia Burresi ha una sua verosimiglianza, come parrebbero confermare alcuni tratti del volto del *Cristo* e i lineamenti fluidi del perizoma (figg. 213-216). Quello che non mi persuade ancora del tutto è il livello di finitura delle superfici, che, differentemente dalle opere sicure di Francesco, se non altro fin dai tempi della dolcissima *Madonna col Bambino* di Palaia (1403), presenta un intaglio meno nitido, distante, cioè, dal grado di perfezione formale tipico del senese. Accolgo dunque con riserva la proposta della Burresi, riservandomi di trarre delle conclusioni definitive dopo aver esaminato la scultura.

<sup>161</sup> Non essendo reperibile alcun catalogo, rinvio alla breve scheda pubblicata sul sito web del Museo Diocesano di Massa Carrara (<http://www.museodiocesanomassa.it/eccelignumcrucis/montignoso.asp>), in cui si trova il riferimento dell'opera a un ignoto scultore lucchese attivo nell'ultimo decennio del XIV secolo.

<sup>162</sup> Antonino Cuccia, Giuseppe Fazio, *Aria di Siena in Sicilia. La scoperta di tre inedite sculture in legno del Quattrocento toscano a Collesano e Palermo*, in 'Paleokastro', II, 2010, pp. 37-42, in part. p. 40. Sulla coppia di *Dolenti* di Francesco di Valdambrino si veda, inoltre, Giuseppe Fazio, *Committenza ventimigliana a Collesano: il mausoleo di Elvira Moncada e Antonio Ventimiglia e una proposta per il gruppo dei Dolenti della chiesa del Collegio*, in *Alla corte dei Ventimiglia: storia e committenza artistica*, Atti del Convegno di Studi a cura di Giuseppe Antista [Geraci Siculo - Gangi, 27-28 giugno 2009], Geraci Siculo 2009, pp. 2-10, in cui viene argomentata una possibile committenza delle sculture in rapporto con la sistemazione del sepolcro marmoreo (datato 1406) dei conti di Collesano Elvira Moncada, scomparsa nel 1412, e Antonio Ventimiglia suo marito, morto invece nelle carceri di Malta nel 1415. Tale monumento, che versa oggi in uno stato frammentario, ed appare alterato a causa dello spostamento dall'originaria chiesa, costituirebbe il supposto "anello mancante" per la committenza dei due *Dolenti* (figg. 226-229), che, a conferma di un diretto coinvolgimento di Antonio Ventimiglia, Giuseppe Fazio ha

Rispetto alla scultura ora in America, la figura di Palermo – che personalmente ritengo opera di un intagliatore pisano – evidenzia però un intaglio assai meno pungente e meticoloso: si notino ad esempio le ciocche dei capelli e della barba, concepite per grandi masse e operate con netti e profondi colpi di sgorbia, o, ancora, la posizione asimmetrica della testa rispetto all'asse della croce, e la diversa conformazione del busto e delle pieghe del perizoma. Si tratta di opere fra loro in rapporto iconografico, i cui aspetti affini superano evidentemente le più vicine esperienze tardo-trecentesche dei prototipi di Camaiore, di Seano e di Lucca (Villa Guinigi), collocandosi nel primo decennio del Quattrocento.

Le relazioni che gli esemplari primo-quattrocenteschi di area pisano-lucchese dichiarano col monumentale *Cristo crocifisso* del Museo di Montalcino, oltre ad avvalorarne la connessione iconografica, hanno un altro peso. È infatti sorprendente, in queste immagini, la conformità dei raggiungimenti figurativi pur nelle personali indipendenze stilistiche. Si tratta, cioè, di prodotti appartenenti a realtà geografiche

---

proposto di datare tra il 1406 – data iscritta nel sepolcro – e il 1408, anno della carcerazione del conte Antonio. Avendo visionato di persona le due sculture, non posso che confermare, per parte mia, la buona intuizione dei due curatori. Benché interamente rivestite da una ridipintura posteriore, le due opere si dimostrano, infatti, coerenti con la produzione del Valdambriano. Da un punto di vista cronologico, tuttavia, a mio parere esse s'inseriscono meglio in anni più avanzati della sua produzione. Nelle due figure è infatti ormai svolta la piena maturità stilistica di Francesco nella sua personalissima e delicata accezione gotico-internazionale, modulata su quegli effetti di palpabile naturalezza epidermica che tanto caratterizzano capolavori come i *Santi protettori* eseguiti per il Duomo di Siena (1409), o l'*Angelo* e la *Vergine annunciata* nel Museo di Asciano. Tra la fine del secondo e il primo lustro del terzo decennio si collocano invece i *Dolenti* del Collegio di Collesano, i cui termini di raffronto più prossimi andranno ricercati, a mio parere, nelle opere più avanzate del corpus di Valdambriano: ad esempio, nella bella figura di *Sant'Antonio Abate* della basilica di San Domenico a Siena (già riferita dubitativamente a Giovanni di Turino da Enzo Carli, *La mostra dell'antica scultura lignea senese*, in 'Emporium', CX, 1949, pp. 99-116, in part. p. 112, e poi attribuita a Francesco di Valdambriano da L. Bellosi, in *Scultura dipinta* cit., cat. n. 43, pp. 166-168, in part. p. 168), giunta nel 1938 dalla vicina chiesa di Sant'Antonio in Fontebranda, dov'era collocata in una nicchia al centro di un retablo – raffigurante le storie del santo –, dipinto per l'"Arte de' Charnajuoli" dal senese Martino di Bartolomeo, e recante la data 1425 (A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., cat. n. 37, pp. 148-149; Gabriele Fattorini, *Francesco di Valdambriano. Per un riepilogo generale*, in 'La Diana', II, 1996 [1998], pp. 109-157, in part. pp. 130-131, nota 103 [p. 146]). Sulla base di questo importante punto fermo cronologico, non è difficile accostare la burbera figura del *Sant'Antonio* senese alle malinconiche statue dei *Dolenti* di Collesano, come confermano la resa delle ciocche della barba e dei capelli, o i profili arrotondati e il timbro languido dei volti. L'*hanchement* gotico e la ritmica articolazione dei panneggi che ben distinguono i due intagli siciliani, nei loro profili disposti in complesse serpentine di pieghe, paiono in linea con le sperimentazioni del maestro nel secondo decennio Quattrocento, piuttosto che con la trepidante vivezza, i calligrafismi e la tetragona bellezza delle opere eseguite tra Pisa, Lucca e Siena nel primo decennio del secolo: dalla *Madonna col Bambino* di Palaia (1403) al *San Nicola da Tolentino* (1407) e al *Sant'Ansano* di Lucca; dal *Santo Stefano* di Empoli ai *Santi protettori* di Siena (1409). Con la datazione più avanzata, vengono meno le ipotesi sulla committenza e sulla suggestiva connessione dei *Dolenti* col frammentario sepolcro dei conti di Collesano. Resta comunque un dato importante quello dell'acquisizione di due inediti di Francesco di Valdambriano, che, come precisa giustamente Giuseppe Fazio, figurano indubbiamente tra le opere di provenienza "esterna" più rilevanti attualmente riscoperte in Sicilia.

complesse, dai confini permeabili, e caratterizzate da una cultura omologa, quale appunto fu l'area fra Pisa e Lucca, dove l'attività di Andrea e Nino Pisano pose le basi per futuri sviluppi figurativi, spesso incredibilmente affini, come nel caso dei Crocifissi, le cui origini nella Toscana occidentale si configurano ancora oggi come una *vexata quæstio*.

In conclusione, senza cedere alla tentazione di proporre un'identificazione, mi limito a segnalare il *Crocifisso* processionale della chiesa di San Giusto a Lucca (fig. 230). L'opera, che ad oggi mi risulta inedita, mi è nota purtroppo solo da una fotografia reperita nella fototeca della Soprintendenza di Pisa,<sup>163</sup> che la ritrae riversa per terra (sembrerebbe sul pavimento della chiesa), intensamente ridipinta, priva di una croce, mutila di gran parte delle dita delle mani, e con le braccia tristemente separate dal resto del corpo. Una lunga fenditura suddivide la figura in due metà quasi perfette intaccando l'intaglio del perizoma; poco sotto le ginocchia sono ben distinguibili i segni delle commettiture. Queste ultime assicurano che, alla stregua delle braccia, anche la parte inferiore delle gambe è stata lavorata a parte per essere innestata al busto in un secondo tempo. Pur nel cattivo stato di conservazione, la concezione complessiva della figura, la sintassi sottile e l'equilibrio dei volumi costituiscono un tratto distintivo che consente di individuare in questo *Crocifisso* quelle caratteristiche già riscontrate in alcuni degli esemplari fin qui considerati, autorizzando ad inserirlo per il momento nell'ambito della produzione lucchese del primo decennio del Quattrocento.

---

<sup>163</sup> Soprintendenza di Pisa, inv. n. 57869. Purtroppo, non mi è stato ancora possibile esaminare l'opera dal vero.

## 1.6. Opere senesi del Trecento.

Nel corso del Trecento la produzione di Crocifissi a Siena appare estremamente ricca e articolata. Le recenti ricerche nell'ambito della scultura gotica senese a Siena hanno infatti contribuito ad accrescere le conoscenze in questa direzione: ad esempio, affrontando con nuova consapevolezza lo studio della scultura lignea dipinta (il cui sviluppo non si configura come un genere autonomo, con specifici caratteri e una propria tradizione) e ponendo l'accento sul valore della policromia, elemento non estraneo alla scultura medievale, in legno come in materiali lapidei.<sup>164</sup>

Il presente capitolo intende abbracciare nella sua interezza la produzione senese durante tutto l'arco del Trecento, estendendosi fino al momento in cui i primi sentori della cultura tardogotica<sup>165</sup> segneranno quell'iniziale mutamento di rotta, che, subito dopo la metà del Quattrocento, porterà la scultura senese – negli anni del pontificato piccolomineo (1458-1464), e grazie all'esempio delle opere lasciate a Siena da Donatello – nel cuore del Rinascimento.<sup>166</sup> Un lavoro che, pur all'interno di un quadro interpretativo che trova le premesse nello studio pionieristico di Margrit Lisner,<sup>167</sup> si avvale dei recenti risultati conseguiti in questo campo a seguito di ricerche e campagne di restauri,<sup>168</sup> nonché di un censimento capillare delle singole sculture disperse sul territorio, in molti casi inedite o poco conosciute. Si tratta, occorre ribadirlo, di un panorama molto variegato, entro il quale si muovono personalità fra loro assai diverse, delle quali non sempre è semplice chiarire le coordinate. Gli estremi cronologici entro cui si articola tale percorso sono molto fluidi, e le premesse sono da ricercare già nella fine del secolo precedente. Da una parte ci sono gli anni 1296-1297, che segnano un'autentica cesura nella fabbrica della Cattedrale di Siena, quando Giovanni Pisano abbandonò il cantiere e la carica di capomaestro del Duomo, e gli orientamenti della scultura in larga parte mutarono radicalmente; dall'altra, gli eventi che si condensano

---

<sup>164</sup> È questo il filo conduttore della rassegna *Scultura dipinta* cit., 1987.

<sup>165</sup> Un panorama ad ampio raggio sulle arti figurative a Siena in quel periodo è stato oggetto della recente, menzionata rassegna senese *Da Jacopo della Quercia a Donatello* cit., 2010.

<sup>166</sup> Dopo la rassegna su *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena, 1450 1500*, catalogo della mostra a cura di Luciano Bellosi [Siena, chiesa di Sant'Agostino, 25 aprile - 31 luglio 1993], Milano 1993, un riesame di tale congiuntura si è avuto con la pubblicazione del volume *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di Alessandro Angelini, Cinisello Balsamo (Milano) 2005.

<sup>167</sup> M. Lisner, *Holzkrufixe* cit., 1970, in particolare il capitolo "Sienesische Kruzifixe im 14. Jahrhundert" (pp. 26-30).

<sup>168</sup> Si veda più avanti la specifica bibliografia di ciascuna opera.



intorno alla metà del secolo, con l'incalzare della crisi economica e la grande epidemia di peste del 1348, che comportarono, fra le altre cose, la scomparsa di molti artisti e il progressivo abbandono del principale cantiere della Siena trecentesca: l'ambizioso progetto di ampliamento della Cattedrale (il "Duomo Nuovo"), intrapreso a partire dal 1339-1340 sotto la direzione di Giovanni d'Agostino.<sup>169</sup> Entro tale intervallo, in parallelo con la prima autentica fioritura di una scultura gotica propriamente senese, si snoda una parte preponderante delle opere considerate, a partire dal caso *sui generis*, ma affatto fondamentale, di Marco Romano, o ancora, abbracciando l'attività di maestri come Lando di Pietro e Giovanni d'Agostino, accanto ad altre opere che, per quanto coperte da un velo di anonimato, ho cercato di documentare.

Le sculture che troviamo nei decenni successivi alla battuta d'arresto del 1348, che vedono la temporanea ripresa e il definitivo abbandono, nel 1356, dei lavori di ampliamento della Cattedrale (la cui direzione, morto Giovanni d'Agostino, passò al fratello Domenico), sono, salvo rari casi, quasi tutte pezzi isolati, sia perché è difficile individuare dei termini di confronto sia perché, per buona parte degli anni sessanta e dei primi anni settanta, le nostre conoscenze sulla scultura senese sono ancora molto addietro rispetto ad altri campi della ricerca storico-artistica. E quando alla metà dell'ottavo decennio prenderà nuovamente corpo un importante cantiere cittadino, quello della Cappella di Piazza del Campo, avviato nel 1374, saremo di fronte a un capitolo tutto nuovo della scultura trecentesca senese, i cui protagonisti, in evidente rottura con la tradizione della prima metà del secolo, torneranno a far rivivere il classicismo di Nicola Pisano, o le spettacolari, drammatiche figurazioni di Giovanni.<sup>170</sup>

Con simili premesse, è parso opportuno in questa fase stilare un elenco delle opere, tentando, per quanto possibile, un ordinamento cronologico: non perché manchino sculture imponenti e importanti, ma perché, allo stato attuale, le condizioni non sono tali da consentire i debiti affondi critici. Di ogni singolo esemplare, per la completezza del

---

<sup>169</sup> Per una periodizzazione si veda R. Bartalini, *Introduzione*, in *Scultura gotica senese* cit., 2011, pp. 9-15.

<sup>170</sup> Sugli scultori coinvolti nella Cappella di Piazza (Giovanni di Cecco, Mariano d'Agnolo Romanelli, Bartolomeo di Tommè detto Pizzino, Matteo d'Ambrogio detto Sappa e Lando di Stefano) si vedano le fondamentali indicazioni di Giovanni Previtali (in *Il Gotico a Siena*, catalogo della mostra [Siena, Palazzo Pubblico, 24 luglio - 30 ottobre 1982], Firenze 1982, p. 16), e di A. Bagnoli (in *Scultura dipinta* cit., 1987, pp. 80-82; Idem, *La "Madonna Piccolomini" e Giovanni di Cecco*, in 'Prospettiva', 53-56, 1988-1989 [1990], pp. 177-183). Sulla fabbrica della Cappella di Piazza, dipendente anch'essa dall'Opera del Duomo di Siena, si vedano adesso le ricerche d'archivio di Andrea Giorgi, Stefano Moscadelli, *Costruire una Cattedrale. L'Opera di Santa Maria di Siena tra XII e XIV secolo*, München 2005, pp. 264-271.

discorso, si cercherà di fornire qualche notazione che possa indirizzare verso una definizione stilistica e cronologica, ricordando, inoltre, che il carattere senese (o la ‘senesità’) di queste sculture si può affermare sia per gli aspetti dello stile sia per quelli del contesto geografico, che per fortuna in molti casi è ancora quello originale.

Una recente acquisizione documentaria consente di guardare oggi, con rinnovato interesse, all’ipotesi di una precoce presenza di Marco Romano nella fabbrica del Duomo di Siena all’inizio degli anni novanta del Duecento.<sup>171</sup> Tale possibilità, se da un lato trova conferma nei *Busti* e nei *Leoni* di marmo dei portali interni dell’edificio, che gli sono stati da tempo riconosciuti, dall’altro riporta nuovamente in evidenza il rapporto-scontro con Giovanni Pisano, allora capomaestro indiscusso nel cantiere della Cattedrale di Siena.

Quella di Marco Romano è la vicenda di uno scultore itinerante, la cui ricostruzione critica si deve, com’è noto, a Giovanni Previtali. Di questo grande maestro, attivo tra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento, lo studioso riuscì a proporre un credibile percorso, attribuendogli per omogeneità di stile, dall’unico dato incontrovertibile costituito dal *gisant* del *San Simeone* nella chiesa di San Simeone Grande a Venezia (figg. 231, 236-237, 247-248) – corredato di un’iscrizione in cui si leggono il nome dell’autore (“Celavit Marcus opus hoc insigne Romanus. Laudibus non parvis est sua digna manus”) e la data, 1318 – il monumento del giureconsulto Bernardino di Albertino, *alias* ‘messer Porrina’ (Casole d’Elsa, Collegiata), e le tre grandi statue, raffiguranti la *Madonna col Bambino*, *Sant’Imerio* e *Sant’Omobono*, poste sul protiro della Cattedrale di Cremona (fig. 239).<sup>172</sup> Tali opere, che “la forza d’inerzia del pregiudizio localistico” e “il sottile veleno dello specialismo” avevano spiegato in relazione al loro contesto fisico (così da ritenere il Porrina opera del senese Gano di Fazio, e i marmi di Cremona connessi all’attività di un artista padano),<sup>173</sup> furono rilette da Previtali, che riuscì a ricucire alcune precedenti e separate posizioni critiche con

---

<sup>171</sup> Silvia Colucci, *Marco Romano e le sculture dei portali della controfacciata del Duomo di Siena*, in *Marco Romano* cit., 2010, pp. 72-77, in part. pp. 74-76, nota 18 (p. 77).

<sup>172</sup> Giovanni Previtali, *Alcune opere “fuori contesto”: il caso di Marco Romano*, in ‘Bollettino d’Arte’, LXVIII, 1983 (1984), pp. 43-68, riedito in Idem, *Studi sulla scultura gotica* cit., Torino 1991, pp. 115-136.

<sup>173</sup> Giovanni Previtali, *Attribuzione*, in *Arte 2, Enciclopedia Feltrinelli Fischer*, I, Milano 1971, pp. 56-60, in part. p. 58.

serrata analisi filologica,<sup>174</sup> e dunque a delineare la forte personalità di un artista dalle misteriose origini ‘romane’, il suo *iter* straordinario di scultore girovago aggiornato sui fatti più vitali del gotico d’Oltralpe, i rapporti col contesto senese e le insanabili divergenze da Gano di Fazio.

Nel suo fondamentale saggio di apertura su Marco Romano, pubblicato nel ‘Bolletino d’Arte’ del 1983, Giovanni Previtali ipotizzò che lo scultore fosse stato ingaggiato a Roma, nell’ambiente della curia pontificia, da Ranieri di Albertini, abile decretalista, fratello del giureconsulto di Casole (messer Porrina), il quale, dopo aver iniziato la carriera di prelado nelle vesti di canonico di Volterra, fu poi convocato a Roma, dove ricoprì la carica di cappellano di Bonifacio VIII (1294-1303), e dove potrebbe aver incontrato Marco. Nominato vescovo di Cremona nel 1296, Ranieri di Albertino avrebbe soggiornato in quella diocesi per i successivi due anni (1297-1298), verosimilmente conducendo con sé lo scultore, la cui attività è attestata dalle tre grandi statue della Cattedrale, prima di commissionargli il monumento funebre del fratello (morto tra il 1308 e il 1309) e di morire egli stesso in patria, da ghibellino convinto, nell’anno 1312. La caduta in disgrazia degli Albertini, invisi ai senesi in quanto sostenitori di Arrigo VII, è la probabile causa del trasferimento di Marco a Venezia.<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> Il rapporto tra le statue di Cremona e il Porrina di Casole d’Elsa fu intuito da Wilhelm Reinhold Valentiner, che tuttavia riteneva di Gano da Siena il monumento casolano (Wilhelm R. Valentiner, *Notes on Giovanni Balducci and Trecento Sculpture in Northern Italy*, in ‘The Art Quarterly’, X, 1947, pp. 40-60, in part. pp. 47-60). Un legame tra le sculture di Cremona e il *gisant* del San Simeone di Venezia fu segnalato invece da Edoardo Arslan, recensione a Costantino Baroni, *Scultura gotica lombarda*, in ‘Archivio Storico Lombardo’, IX, 1944, pp. 148-151, in part. p. 149.

<sup>175</sup> E tuttavia, dalle recenti indagini sulle pergamene del Diplomatico dell’Archivio dell’Opera del Duomo di Siena, condotte in vista della rassegna su Marco Romano del 2010, è emerso che nel febbraio 1292 (stile comune 1293) il nobile Ranieri di Casole (verosimilmente Ranieri degli Albertini) era attestato a Siena in veste di canonico della Cattedrale per dirimere alcune questioni legali. Nel medesimo periodo, inoltre, il fratello di Ranieri, Bernardino, rinsaldava i suoi legami con Siena ottenendovi la cittadinanza (1292). Questi dati hanno potuto fornire argomenti a supporto della presenza di Marco Romano nel cantiere del Duomo senese in anni precoci, possibilità che Previtali aveva prospettato riferendo al maestro i rammentati quattro *Busti* e i due *Leoni* nei portali interni dell’edificio, già collocabili intorno al 1290 per ragioni inerenti alle fasi costruttive della facciata (Antje Middeldorf Kosegarten, *Sienesische Bildhauer am Duomo Vecchio. Studien zur Skulptur in Siena 1250-1330*, München 1984, pp. 110, 343-344). Non sembra a mio parere da escludere la recente proposta di Walter Haas e Dethard von Winterfeld (*Die Kirchen von Siena. Der Dom S. Maria Assunta*, a cura di Peter Anselm Riedl e Max Seidel, 3, München 2006, p. 434), di ritenere i *Busti* opera di due artisti distinti, uno dei quali – l’autore della *Testa femminile con diadema* e della *Testa maschile con cuffia* nel portale destro – è identificabile con Marco Romano (artefice peraltro dei due vivaci *Leoni* del portale centrale), e l’altro, al quale sono da ascrivere invece la *Testa maschile coronata* e la *Testa maschile barbata* del portale sinistro, più distintamente legato ai modi dell’allora capomaestro Giovanni Pisano. Una simile lettura è stata opportunamente proposta il 3 ottobre 2010 da Laura Cavazzini in occasione della presentazione del catalogo della mostra di Casole, trovando a mio avviso ulteriore conferma anche grazie alla possibilità, offerta in quell’occasione, di osservare da vicino dei fedelissimi calchi di quelle sculture. Come gli ultimi studi hanno evidenziato, Marco potrebbe

Salvo rare eccezioni, il dibattito storiografico ha accordato in séguito massimo valore alle tesi di Previtali,<sup>176</sup> accrescendo lo scarno *corpus* di questo fondamentale maestro di nuove, interessanti acquisizioni. È il caso dello splendido *Crocifisso* ligneo proveniente dalla chiesa di Santa Maria a Radi di Montagna (castello di cui era signore Ranieri del Porrina; figg. 232-235, 238, 240, 245),<sup>177</sup> o della corretta interpretazione del piccolo *Crocifisso* eburneo del Victoria and Albert Museum di Londra (figg. 241-244, 246)<sup>178</sup>: opere d'importanza capitale non solo in quanto testimonianze eccezionali di un maestro altrimenti raro, ma anche perché restituiscono un'idea più completa delle competenze di Marco nelle diverse tecniche della scultura.<sup>179</sup> Per non parlare delle ultime, inattese

---

addirittura essere entrato in contatto con Ranieri a Roma già negli anni del pontificato di Niccolò IV (1288-1294), per poi seguirlo a Siena, ove quegli ragionevolmente soggiornava nel 1292-1293; oppure, “senza lasciarsi troppo vincolare dalla proclamata origine romana di Marco, si potrebbe credere che lo scultore abbia conosciuto Ranieri proprio a Siena”, al tempo in cui questi era canonico della Cattedrale (S. Colucci, in *Marco Romano* cit., 2010, pp. 74-76, nota 18 [p. 77]). Sui Porrini di Casole d'Elsa, committenti di Marco Romano, si veda nella medesima sede Silvia Coazzin, *Potere, cultura e committenza artistica. I Porrini di Casole d'Elsa (XIII-XIV secolo)*, *ibidem*, 287-315.

<sup>176</sup> La più recente e accurata ricostruzione dell'attività di Marco Romano si deve alla menzionata rassegna, a cura di Alessandro Bagnoli, svoltasi nel 2010 a Casole d'Elsa.

<sup>177</sup> La proposta di riconoscere nella scultura di Santa Maria a Radi di Montagna (altezza: 174 centimetri; mutila delle braccia) una testimonianza dell'attività di Marco Romano scultore in legno è stata avanzata da Alessandro Bagnoli ai tempi della mostra *Scultura dipinta* (A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, cat. n. 5, pp. 31-35). Eccetto rarissimi casi (Michael Semff, recensione della mostra *Scultura dipinta: Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450*, in ‘Kunstchronik’, XLI, 1988, pp. 493-498, in part. p. 495; Joachim Poeschke, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien. Gotik*, München 2000, p. 141), tale ipotesi è stata unanimemente accolta dalla critica (si veda da ultimo A. Bagnoli, in *Marco Romano* cit., 2010, cat. n. 7, pp. 176-180). Il piccolo borgo di Radi, situato sul versante della montagnola senese che volge verso Casole d'Elsa, nel Trecento faceva parte dei possedimenti degli Aringhieri. L'antica ubicazione del *Crocifisso* nella chiesa di Santa Maria, dov'è attestato perlomeno fino al 1930, ha fornito dunque una prova importante circa la probabile committenza e l'attribuzione a Marco Romano. Dopo essere stata trasferita nella vicina chiesa di San Leone Magno a Simignano, dove rimase fino al 1971, la scultura fu depositata nel Palazzo Vescovile di Colle di Val d'Elsa fino al 1976, quando passò nella locale chiesa di Sant'Agostino. Restaurato ed esposto con l'esatto riferimento a Marco Romano alla mostra del 1987, il *Crocifisso* di Radi di Montagna è divenuto presto uno dei numeri irrinunciabili del catalogo di Marco.

<sup>178</sup> Dopo aver oscillato per molto tempo tra generici riferimenti all'ambito francese, a seguaci di Giovanni Pisano o al maestro medesimo, lo splendido *opus heburneum* (15,5x6 centimetri; spessore massimo 5 centimetri), già di proprietà del celebre collezionista di avori medievali John Webb, e poi arrivato nelle collezioni museali britanniche del South Kensington Museum di Londra nel 1867 (inv. 212-1867), è stato riconosciuto a Marco Romano solo in anni molto vicini a noi, grazie a una felice intuizione di Massimo Vezzosi. Si vedano in ordine di tempo: Andrea Baldinotti, *Un Crocifisso in avorio di Marco Romano*, in ‘Amici dei Musei’, XXVII, 2001, 86, pp. 64-67; Idem, Massimo Vezzosi, *Il ‘Crocifisso’ eburneo del Victoria and Albert Museum di Londra: una proposta per Marco Romano*, in ‘Prospettiva’, 115-116, 2004, pp. 105-109. Si veda infine S. Spannocchi, *Il Crocifisso eburneo di Marco Romano nel Victoria and Albert Museum di Londra*, in *Marco Romano* cit., 2010, pp. 140-147.

<sup>179</sup> A. Bagnoli, *Introduzione*, in *Marco Romano* cit., 2010, pp. 14-37, in part. p. 16; *ibidem*, cat. n. 7, pp. 176-180. Com'è stato affermato in varie occasioni (G. Fattorini, recensione della mostra *Sacre Passioni* cit., 2000 [2001], pp. 81-92, in part. p. 86; S. Colucci, *Marco Romano* cit., in *Marco Romano* cit., 2010, nota 9 [p. 77]), sono da respingere fermamente le proposte di Mariagiulia Burresi di avvicinare a Marco Romano i Crocifissi lignei della chiesa di Santa Maria Assunta a Trecolli, vicino Calci, e della

acquisizioni sul fronte veneziano: l'*Annunciazione* marmorea della basilica di San Marco<sup>180</sup> e la piccola testa di *Profeta* in alabastro presentata per la prima volta in occasione della bella rassegna di Casole d'Elsa intitolata allo scultore.<sup>181</sup>

Sul filo del contrasto, e della complessa ammirazione nei confronti di una forte personalità come Giovanni Pisano, si collocano i richiamati Crocifissi di Marco Romano, che, sia pur dipendenti, sotto l'aspetto iconografico, dall'importante esemplare del Museo dell'Opera del Duomo di Siena, si offrono come una sostanziale alternativa alle formulazioni antinaturalistiche dei prototipi giovannei, fondati sulla dinamica disarticolazione della figura, sull'espressività bruciante, "segno forse anche di un rapporto umano difficile fra i due grandi personaggi".<sup>182</sup>

Come ha evidenziato Alessandro Bagnoli, nel concepire il suo grande *Crocifisso* ligneo proveniente dalla chiesa di Santa Maria a Radi di Montagna, all'inizio del Trecento Marco non si sottrasse al confronto con Giovanni,<sup>183</sup> cui si richiama nella folta chioma dei capelli (caratterizzati dal taglio curvilineo, dal segno grafico tagliente, della grande ciocca sinistra), nel volgersi repentino della testa, così come nella straordinaria, personale capacità di modulare gli stati d'animo (figg. 10 e 240). Se ne distacca tuttavia nell'impianto della figura, che si distende con nobile compostezza combinando la salda compattezza del corpo (dal visibile impianto verticale e dal ritmo interno avvolgente) all'amara tensione della testa, risolta in ogni minimo aspetto con forte accento naturalistico; nella stereometria dei volumi, caratterizzati da netti e politici profili regolari; nella resa adunca e sottile del naso, immaginato con le narici dilatate e pulsanti, in un respiro che s'immagina spasmodico e angosciante; nella smorfia fatale delle labbra; nella buia e urlante ferita del costato; nella virtuosa ed elegante conduzione dei riccioli della barba, i cui vortici spiraliformi, disegnati con franca naturalezza, gettano un ponte verso quelle soluzioni che il maestro adotterà di lì a poco, in forme assai più evolute, nel *San Simeone* di Venezia (figg. 231, 236-237, 247-248),

---

chiesa dei Cappuccini di Pontedera (Mariagiulia Burresi, "*Celavit Marcus*"? *Appunti per un Maestro di Trecolli*, in *Sacre Passioni* cit., 2000, pp. 100-108, in part. pp. 103-107).

<sup>180</sup> L'attribuzione dell'*Annunciazione* della basilica di San Marco a Venezia si deve a Giovanna Valenzano, *I tesori della fede. Oreficeria e scultura dalle chiese di Venezia*, catalogo della mostra a cura di Stefania Mason e Renato Polacco [Venezia, chiesa di San Barnaba, 11 marzo - 30 luglio 2000], Venezia 2000, cat. nn. 2-3, pp. 47-50; Eadem, in *Marco Romano* cit., 2010, cat. nn. 10-11, pp. 190-197.

<sup>181</sup> Per il riconoscimento a Marco Romano della testa di *Profeta* oggi esposta nel Museo Civico Archeologico e della Collegiata di Casole d'Elsa si veda A. Bagnoli, *ibidem*, cat. n. 9, pp. 186-189.

<sup>182</sup> A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, p. 33.

<sup>183</sup> *Ibidem*, p. 33.

manifestando in questo modo, oltre ogni fraintendimento, una piena adesione alle tendenze gotiche della Francia di Filippo il Bello (1285-1314), la cui fervida cultura figurativa egli poté assimilare anche nell'ambiente artistico senese, incontrando nel grande orafo di Niccolò IV, Guccio di Mannaia (documentato da 1291 al 1322), o, indipendentemente, attraverso una conoscenza diretta delle grandi fonti del gotico francese, un primo autentico veicolo di diffusione.<sup>184</sup>

Da un punto di vista cronologico, la provenienza dai domini dei Porrini di Casole, e la vicinanza stilistica col monumento di Bernardino di Aringhieri e col *San Simeone* di Venezia (1318) confortano una datazione agli anni che immediatamente precedono il declino del potere di Ranieri del Porrina, segnando “l'ultima tappa dell'operosità di Marco in area senese, prima del suo trasferimento a Venezia”.<sup>185</sup>

Sia Giovanni che Marco guardarono dunque con estremo interesse ai modelli offerti dalla scultura gotica francese, pervenendo tuttavia a soluzioni profondamente diverse. L'apprezzamento che il ‘romano’ rivela nei confronti dei modelli di Giovanni è infatti complesso e contrastato, fatto di ammirazione ma anche di nette prese di distanza. Un atteggiamento che si ritrova, pressoché identico, nel piccolo *Crocifisso* eburneo del Victoria and Albert Museum di Londra (figg. 241-244, 246). Per quanto sia frammentario, esso rientra indubbiamente tra i capolavori assoluti prodotti in Italia nell'ambito della scultura in avorio, materiale che, come attesta un referto del capitolo della Cattedrale di Pisa, risalente al 5 giugno del 1298, non fu ignoto a Giovanni Pisano,<sup>186</sup> sollecitato in quella circostanza a portare a compimento, entro il Natale di quell'anno, un “opus heburneum”. Di questo prezioso oggetto liturgico, che gli inventari della Cattedrale dipingono come una sorta di altareolo a scomparti, sopravvive

---

<sup>184</sup> Il gusto gotico di Marco Romano e la sua capacità di dialogare (come Giovanni Pisano) con i migliori risultati offerti dalla cultura figurativa francese sono adesso ribaditi da Alessandro Bagnoli, che ha evidenziato le analogie delle opere di Marco sia con la miniatura di Maître Honoré sia con gli *Angeli tubicini* del Museo di Cluny (A. Bagnoli, *Introduzione*, in *Marco Romano* cit., 2010, pp. 16, 26-27; Idem, *Marco Romano e il monumento al Porrina*, *ibidem*, pp. 120-131, in part. pp. 124-128).

<sup>185</sup> Ranieri del Porrina, sostenitore Arrigo VII, favorì l'ingresso dell'imperatore a Casole, il 13 dicembre 1312, per poi incoraggiare la ribellione di Radi al Comune di Siena, l'11 gennaio 1313. Il séguito della vicenda del piccolo borgo vede i senesi riconquistare il castello di Radi, il 13 settembre dello stesso anno, bandendo Ranieri da Casole fino al 1319. Si veda A. Bagnoli, in *Marco Romano* cit., 2010, cat. n. 7, pp. 176-180, in part. p. 178.

<sup>186</sup> Basti pensare al piccolo *Crocifisso* eburneo pubblicato da Max Seidel, per il quale si rimanda al paragrafo I, nota 29, di questo lavoro.



oggi un unico, eccezionale frammento: la *Madonna col Bambino* custodita nel Museo dell'Opera del Duomo di Pisa.<sup>187</sup>

L'avorio di Londra, oltre a configurarsi come un *hapax* nel panorama della scultura italiana da un punto di vista materiale, presenta anche una sostanziale novità anche sotto l'aspetto iconografico. Mi riferisco alla presenza, per nulla scontata, di una corona di spine intesa quale elemento concepito nel medesimo blocco da cui è ottenuta la testa: un elemento che inizia a fare la sua comparsa in Europa dopo il 1239, l'indomani dell'arrivo della reliquia nella cappella di Notre-Dame di Parigi. L'affermazione nei repertori figurativi oltremontani pare attestarsi soprattutto dall'ultimo quarto del Duecento.<sup>188</sup> E, tuttavia, tale attributo non compare mai in nessuna delle rappresentazioni di Crocifissi note di Nicola o di Giovanni Pisano. Anche nell'oreficeria e nella pittura toscana, al passaggio fra Due e Trecento, la raffigurazione della corona di spine è introdotta, per quanto ne sappiamo, solo eccezionalmente. Per quanto mi è dato sapere, uno dei primi casi di affermazione in Italia è proprio quello del piccolo esemplare eburneo di Marco Romano,<sup>189</sup> a ulteriore riprova, qualora ve ne fosse

---

<sup>187</sup> Max Seidel, *Die Elfenbeinmadonna im Domschatz zu Pisa. Studien zur Herkunft und Umbildung französischer Formen im Werk Giovanni Pisanos in der Epoche der Pistoieser Kanzel*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', XVI, 1972, pp. 1-50.

<sup>188</sup> Sulla diffusione del dettaglio iconografico della corona di spine, dall'arrivo della relativa reliquia nella Cappella di Notre-Dame di Parigi, nel 1239, all'affermazione nei repertori figurativi oltremontani soprattutto dall'ultimo quarto del Duecento, e alla tardiva ricezione da parte degli artisti italiani, si veda il breve riferimento in G. Valagussa (in *Duecento. Forme e colori* cit., 2000, p. 266), da considerare alla luce delle precisazioni di S. Spannocchi (*Il Crocifisso eburneo di Marco Romano nel Victoria and Albert Museum di Londra*, in *Marco Romano* cit. 2010, pp. 140-147, in part. p. 146, note 16-18 [p. 147]). Si veda inoltre quanto già rilevato da Margrit Lisner riguardo al *Crocifisso* ligneo della chiesa di San Francesco a San Casciano Val di Pesa: M. Lisner, *Holzkruzifixe* cit., 1970, p. 30, nota 98 (p. 47). Per ulteriori esempi si veda la nota 189.

<sup>189</sup> Sarà sufficiente sfogliare l'ottimo volume della Lisner per constatarlo, laddove le prime corone di spine concepite nel medesimo volume della testa si riscontrano – oltre che nel testimone eburneo londinese, che la studiosa avvicina al grande *Cristo* della chiesa di Santa Lucia a Tavarnelle in Val di Pesa, giudicandolo opera di un maestro del genere di Giovanni di Balduccio, o, in alternativa, di un seguace senese di Giovanni Pisano (M. Lisner, *Holzkruzifixe* cit., 1970, p. 22, note 34 e 39 [pp. 43, 44]) – in esemplari fiorentini databili sulla metà del Trecento, fra i quali spicca per importanza il rammentato *Crocifisso* di Andrea Orcagna nella chiesa di San Carlo (si veda la nota 58). Per altri esempi si veda: *ibidem*, figg. 70-71 (chiesa di San Francesco, San Casciano); fig. 92 (monastero delle Oblate, Careggi). Nulla vieta di pensare che un simile attributo fosse eseguito a parte e aggiunto in un secondo tempo a intaglio ultimato, come accade, per esempio, nella stragrande maggioranza dei Crocifissi gotico-dolorosi, che molto spesso conservano corone realizzate con corde intrecciate provviste di spuntoni (rammento, a titolo esemplificativo, il *Crocifisso* di Perpignan [1307], per il quale si rimanda a M. Tomasi, *L'arte del Trecento* cit., 2012, cat. n. 5), o nel fitto raggruppamento di esemplari che la critica, sull'onda di un fortunato saggio di Giovanni Previtali, classifica ormai sotto il nome convenzionale di 'Maestro di Camaione' (Giovanni Previtali, *Il Crocifisso di Camaione*, in 'Bollettino d'Arte', XI, 1981, pp. 119-122). Si vedano anche i recenti apporti di G. Tigler, *Il Maestro del Crocifisso di Camaione* cit., in *Un Crocifisso del Trecento lucchese* cit., 2010, pp. 53-100, e di Laura Martini, *Il Crocifisso ligneo della pieve di Corsignano. Storia e restauro*, in 'Quaderni della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed

bisogno, del vivo interesse di Marco per la cultura gotica d'Oltralpe, in particolare quella francese.<sup>190</sup>

Come gli studi hanno opportunamente indicato, la più complessa articolazione del corpo e del perizoma del *Cristo* londinese rispetto al *Crocifisso* ligneo proveniente da Radi di Montagna sono indicative di una progressione cronologica: una fase di sviluppo intermedio, cioè, fra la realizzazione del *San Simeone* di Venezia (1318), al quale il piccolo avorio si richiama nella carica espressiva del volto, dai tratti vagamente orientali e dalle labbra carnose, e la più garbata e gentile *Annunciazione* marciana, cui si richiama invece nella ricca configurazione delle pieghe del panneggio. Facendo perno sul confronto stilistico, è possibile rimarcare con forza una maggiore compatibilità con la figura del *San Simeone* nella resa naturalistica della figura, e nell'individualizzazione dei volti, che nella loro tonda pienezza si dimostrano ancora in perfetta linea con le forme gotiche di opere quali il *Profeta giovane* o del *Porrina* di Casole, e in sostanziale antitesi con l'astratta concezione dei volumi portata avanti tra gli scultori senesi del tempo. La serie di raffronti possibili si spinge fino alla maniera estremamente finita di definire i panneggi, restituendo il senso di una materia sottile, che ha l'apparenza di stoffe tangibili, e la consistenza come di "cialde croccanti e friabili".<sup>191</sup> Il sistema di pieghe frontali del perizoma e l'ornata profilatura della barba sono costanti nelle sculture del maestro fino alla tarda *Annunciazione* di San Marco, come dimostrano il formalismo delle pieghe del manto della *Vergine* e il ritmo flessuoso e filante delle vivaci ciocche dei capelli. Le stringenti affinità con queste opere confortano dunque, oltre ogni ragionevole dubbio, una collocazione temporale dell'avorio londinese in prossimità del 1318: ultimo dato certo dell'attività di Marco.<sup>192</sup>

Una strettissima derivazione, fortunatamente integra delle braccia, dall'esemplare mutilo un tempo a Radi di Montagna, è il grande *Crocifisso* della chiesa della Natività di Maria dell'Osservanza di Montalcino (figg. 249-251).<sup>193</sup> Oltre a fornire un'idea più

---

Etnoantropologici per le province di Siena e Grosseto', 10, 2011, pp. 36-47. Alla medesima serie stilistica appartiene inoltre il *Crocifisso* che si conserva in San Niccolò a Prato (Silvestro Bardazzi, Eugenio Castellani, *San Niccolò a Prato*, Prato, Edizioni del Palazzo, 1984, pp. 387-390, figg. 375-379).

<sup>190</sup> S. Spannocchi, *Il Crocifisso eburneo* cit., in *Marco Romano* cit., 2010, p. 146.

<sup>191</sup> A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, p. 31.

<sup>192</sup> In linea con le argomentazioni di Baldinotti e Vezzosi (si veda la nota 178), tale è anche il parere che si deduce dall'ultimo contributo che ha considerato la scultura (S. Spannocchi, *Il Crocifisso eburneo* cit., in *Marco Romano* cit., 2010, p. 146).

<sup>193</sup> Non è conosciuta l'originaria provenienza della scultura, essendo la chiesa dell'Osservanza edificata poco fuori da Montalcino circa un secolo dopo, fra il 1494 e il 1512. Le sue imponenti

precisa della forma e della posa delle perdute braccia del prototipo, esso presenta la sua policromia originaria. Registrato da Francesco Brogi nei primi anni sessanta dell'Ottocento quale opera del XV secolo,<sup>194</sup> il *Cristo* dell'Osservanza di Montalcino è entrato nel dibattito critico sulla scultura senese del Trecento solo nel 1987, quando Alessandro Bagnoli ne diede rapida menzione fra le pagine del catalogo della mostra *Scultura dipinta*, citandolo quale “modesta e un po' riduttiva derivazione” trecentesca dal più illustre esempio di Marco di Radi di Montagna.<sup>195</sup>

Come ha notato Bagnoli,<sup>196</sup> le due figure differiscono soprattutto nel grado di elaborazione dell'intaglio complessivo e in una diversa individualizzazione espressiva dei volti. Dell'intaglio autografo, un tempo a Radi, il *Cristo* di Montalcino riprende l'impianto generale della figura, la torsione della testa reclinata sulla spalla destra e la folta capigliatura,<sup>197</sup> come, del resto, la foggia del perizoma. Affinità tecniche, come il sistema d'innesto degli arti superiori – a tenone con scassi a forma di coda di rondine sul dorso –, si alternano a delle differenze: oltre al sensibile scarto proporzionale, che vede la figura dell'Osservanza superare di trentatré centimetri circa l'autografo di Radi, vi è il fatto che il testimone di Marco non è svuotato a tergo. “Si ha, insomma, come l'impressione”, afferma con cautela Bagnoli, “che le due opere siano state concepite assieme, l'una accanto all'altra, o quantomeno in strettissima sequenza cronologica, ma

---

dimensioni (altezza: 197 centimetri) sembrano confortarne in ogni caso l'antica appartenenza a una sede di rilievo in un importante centro urbano (A. Bagnoli, in *Marco Romano* cit., 2010, cat. n. 8, pp. 182-184).

<sup>194</sup> Francesco Brogi, *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena* (1862-1865), Siena 1897, p. 264.

<sup>195</sup> A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, p. 33.

<sup>196</sup> Dopo esser stato sottoposto a un lungo e meditato intervento di restauro (2001-2007), il *Crocifisso* della chiesa della Natività di Maria all'Osservanza di Montalcino è stato esposto nel corso della recente rassegna di Casole d'Elsa su Marco Romano, offrendo la possibilità di un diretto confronto con l'autografo di Marco già a Radi di Montagna (A. Bagnoli, in *Marco Romano* cit., 2010, cat. n. 8, pp. 182-184). Sebbene l'opera (alta 197 centimetri) non presentasse gravi problemi di conservazione nella sua struttura lignea, integra (si presenta come un unico ciocco di noce svuotato sul tergo, in ottimo stato), era stata però modificata in corrispondenza delle braccia, amputate e rese articolabili, probabilmente nel corso del Settecento, per trasformare il *Crocifisso* in un Cristo deposto da Venerdi Santo. A quella circostanza potrebbe risalire anche la sostituzione dell'originaria croce, che, sul modello di altri esemplari superstiti, possiamo immaginare elaborata in forme arboree. Il ripristino dell'originale e corretta posizione delle braccia ha reso dunque necessaria la ricostruzione della muscolatura delle spalle e della zona ascellare. Il recupero dell'incarnato chiaro, originale, ha riportato alla luce la presenza, su tutta la superficie del corpo, di dettagli realistici quali i segni di flagello dipinti in grigio scuro, e le gocce di sangue, modulate sui toni del vermiglio e della lacca di garanza. Di particolare finezza si è rivelata la luminosa cromia del perizoma, di un bianco delicato attraversato al centro da un'ampia fascia decorata da un fitto e geometrizzante motivo rosso a caratteri pseudo-cufici.

<sup>197</sup> La capigliatura è stata integrata nelle parti mancanti, mi riferisco in particolare al grande ciuffo che cade davanti al petto, in precedenza tagliato e riaccurciato nella parte centrale e sulla punta. Si veda ancora *ibidem*, p. 182.

che alla più grande sia mancato l'intervento finale, il tocco virtuoso del grande scultore, che avrebbe dovuto licenziare la sua creazione con la cura dimostrata nell'esemplare di Radi".<sup>198</sup>

Il parere autorevole dello studioso conforta, dunque, a credere che la scultura di Montalcino sia stata portata a termine da un collaboratore di Marco, la cui mano si manifesterebbe con maggiore evidenza nell'intaglio insistito del volto, di un'espressività vigorosa, ma del tutto avulso dagli spasimi di dolore e dalla palpitante vitalità che connota invece il capolavoro di Radi (fig. 251).

Anche se al momento non ha possibilità di essere comprovata, merita tuttavia di notare una seconda possibilità di lettura, che apre a considerazioni sulla bottega di Marco e sulla fortuna delle sue opere nell'ambiente senese d'inizio Trecento. La barba del monumentale *Crocifisso* di Montalcino, composta di grafici riccioli nervosamente intagliati, e l'espressione astrattamente corrucciata del viso, nel tentare un accentuato patetismo, come suggeriscono il tracciato grafico delle rughe e il suo aspetto raggelato, seppur improntate al tipo di caratterizzazione individualizzata del prototipo di riferimento, non raggiungono i medesimi risultati di sconvolgente naturalismo: si pensi, per esempio, a dettagli come la resa delle dita dei piedi, caratterizzati nell'esempio di Montalcino da lunghe falangi serrate a forchetta, che si configurano come una nota dissonante rispetto al moderno realismo che orienta invece il capolavoro di Radi; o ancora, la recessione della zona lombare e la scansione del costato, che, lungi dall'ottenere quegli effetti di dolce inarcamento e di verosimile resa epidermica (percepibili sia nella versione di Radi sia nel più evoluto avorio di Londra), sfruttano nella sostanza la forma e la rigidità del ciocco di legno, ottenendo una figura potente, di forte impatto visivo, ma, come emerge anzitutto a un'osservazione laterale, contratta e irrigidita. Mi chiedo, pertanto, se il grande *Crocifisso* di Montalcino non debba considerarsi, piuttosto, un'importante attestazione della fortuna del capolavoro di Marco Romano. Tale apertura ai ritmi gotici e al realismo delle opere di Marco permette di datare l'opera, sia pure con approssimazione, entro la fine del secondo decennio del Trecento, in contiguità cronologica, come affermato da Alessandro Bagnoli, con l'archetipo un tempo in Santa Maria a Radi.

---

<sup>198</sup> *Ibidem*, p. 184.

Nel vivace clima della Siena dell'inizio del Trecento, dove, all'indomani alla partenza di Giovanni Pisano venivano emergendo contrastanti indirizzi nella scultura, è possibile riscontrare ulteriori testimonianze che attestano un'incidenza del "classicismo gotico" di Marco Romano. Fra queste, un posto di particolare rilievo occupa il *San Cerbone* in legno dipinto del Museo d'Arte Sacra di Massa Marittima (proveniente dalla Cattedrale di San Cerbone), restaurato da Peter Stiberc nel 1999 ed esposto nella recente mostra su Marco del 2010.<sup>199</sup> L'opera faceva parte della serie di nuove dotazioni della Cattedrale che seguirono l'ampliamento della zona presbiteriale (i cui lavori furono ultimati nel 1313), ed in origine doveva presentarsi come un'immagine a tutta figura. Questo interessante pezzo di scultura senese, del quale non è possibile, allo stato attuale delle conoscenze, stabilire l'autore né specificare in modo circostanziato la datazione, "appare connettersi a quel gruppo di straordinarie, nuovissime realizzazioni di naturalismo gotico che fra primo e secondo decennio del Trecento coinvolse, quali protagonisti, Marco Romano e Simone Martini",<sup>200</sup> e che, alla stregua di altre opere di legno dipinto, come le eleganti *Mani d'Angelo* provenienti dalla trave del soffitto antistante alla *Maestà* di Simone nel Palazzo Pubblico di Siena, sembrano porsi quali premesse fondamentali per la prima fase dell'attività di Agostino di Giovanni,<sup>201</sup> artista che i referti d'archivio senesi attestano per la prima volta in qualità di "magister lapidum" nel settembre del 1310.<sup>202</sup> Le sue opere più antiche giunte fino a noi (anzitutto la bella *Annunciata* del Museo Nazionale di San Matteo a Pisa, sottoscritta insieme al senese Stefano Acolti, presumibile responsabile della policromia, che reca la data

<sup>199</sup> *Ibidem*, cat. n. 23, pp. 234-239; Roberto Bartalini, *Scultori anonimi, tra gli anni venti e quaranta del Trecento*, in *Scultura gotica senese* cit., 2011, pp. 313-328, in part. pp. 314-315, cat. n. 3, p. 320.

<sup>200</sup> A. Bagnoli, in *Marco Romano* cit., 2010, p. 238. Dopo la pubblicazione sul 'Bollettino d'Arte' del 1983 del saggio di apertura su Marco Romano, Previtali ebbe modo di tornare sull'argomento in occasione della mostra *Simone Martini e 'chompagni'*, quando per primo evidenziò delle consonanze stilistiche fra le sculture di Marco Romano, con la loro superba capacità di adesione al dato naturale e la loro icastica presenza, e i coevi sviluppi della pittura di Simone Martini, maestro che, nel primo decennio del secolo, andava emancipandosi dalle precedenti esperienze ducchesche, dimostrandosi capace, nella sua *Maestà* di Palazzo Pubblico di Siena, e ancor più negli affreschi con le *Storie di San Martino* nella Basilica Inferiore di Assisi, di raggiungere soluzioni eleganti e veridiche che esprimono una cultura analoga a quella delle opere di Marco Romano. Si veda Giovanni Previtali, *Introduzione*, in *Simone Martini e 'chompagni'*, catalogo della mostra a cura di Alessandro Bagnoli e Luciano Bellosi [Siena, Pinacoteca Nazionale, 27 marzo - 21 ottobre 1985], Firenze 1985, pp. 11-31, in part. p. 22.

<sup>201</sup> A. Bagnoli, in *Marco Romano* cit., 2010, cat. n. 24, pp. 240-245; R. Bartalini, *Scultori anonimi* cit., in *Scultura gotica senese* cit., 2011, pp. 313-328, in part. p. 315, cat. n. 4, p. 320.

<sup>202</sup> Scipione Borghesi, Luciano Banchi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1898, p. 18.

1321),<sup>203</sup> nella loro tenera avvenenza e naturalezza epidermica, paiono in effetti trovare un valido precedente nelle tetragone figure del sepolcro di Bernardino degli Aringhieri (*post* 1309) nella Collegiata di Casole d'Elsa: "un segno, forse, del fatto che agli inizi della propria carriera Agostino di Giovanni fu, con Simone Martini, tra gli artisti che più seppero apprezzare il moderno naturalismo «oltremontano» di Marco Romano".<sup>204</sup>

In linea con i fatti più moderni della scultura senese dei primi decenni del Trecento è il piccolo *Crocifisso* ligneo della chiesa di San Michele Arcangelo a Vico Alto (Siena), del quale tuttavia non conosciamo l'ubicazione originaria (figg. 252-258).<sup>205</sup> Sfuggito all'attenzione della letteratura, sia di ambito storico-artistico sia d'interesse prettamente iconografico, questo *Crocifisso* spicca nella produzione senese del secondo decennio del Trecento per la potente espressività che lo caratterizza. L'autore è riuscito a definire con rara efficacia la figura di un Cristo sofferente ancora vivo, dall'agile corpo asciutto che amaramente si torce sulla croce, colto nel momento dell'ispirazione, col torace in espansione e le linee del costato in evidenza, mentre, sotto la curva epigastrica, l'arretramento dei muscoli dell'addome mette in risalto il restringimento dei fianchi e il gonfiore nella parte bassa del ventre. Una dolorosa torsione suggerisce il movimento di un corpo ormai privo di forze, e genera un piccolo affossamento della zona dei lombi. Ammirevole è la capacità del maestro di concepire una figura dalle volumetrie salde e ben strutturate, che si pone agli antipodi rispetto all'espressività clamante dei numerosi Crocifissi di Giovanni Pisano, a cominciare da quello del Museo dell'Opera del Duomo di Siena, opera che non dovette essere ignota al nostro intagliatore, il quale, tuttavia, si pone piuttosto in dialogo con le figurazioni di Marco Romano. Nonostante, infatti, la diversità materica, un rapporto con le opere marmoree di marmo si può rilevare nella forte stereometria della testa e nell'icastico realismo del volto, che trovano validi precedenti, oltre che nel *Crocifisso* ligneo proveniente da Radi di Montagna, nella testa del *Profeta anziano* del monumento al Porrina di Casole d'Elsa (figg. 238, 240). Ciò

---

<sup>203</sup> Si confrontino: R. Bartalini, in *Scultura dipinta* cit., 1987, cat. n. 10, pp. 56-60; S. Colucci, in *Marco Romano* cit., 2010, cat. n. 25, pp. 246-248.

<sup>204</sup> R. Bartalini, *Agostino di Giovanni*, in *Scultura gotica senese* cit., 2011, pp. 263-288, in part. pp. 264-266.

<sup>205</sup> Legno intagliato, 60x45,5 centimetri (la figura del Cristo). Le dimensioni assicurano che si tratti di un *Crocifisso* d'altare o da devozione privata. Tranne le braccia, antiche ma non originali, è una scultura ricavata in un unico pezzo di legno. Sono invece frutto del recente intervento di restauro una porzione delle palme e delle dita delle mani e la sezione del collo. Si è provveduto a sostituire le parti mancanti ripristinando in modo filologico l'originale disposizione. Sopravvivono soltanto alcune tracce dell'antica coloritura e della mestica di preparazione. La croce odierna non è evidentemente più quella originale, che possiamo immaginare formata da veri rami d'albero, secondo l'iconografia del *lignum vitae*.



che distingue il *Crocifisso* di Vico Alto è innanzitutto il grado di elaborazione dell'intaglio; ancora, esso si caratterizza per la determinazione espressiva del volto. Nonostante le sue ridotte proporzioni, il volume della testa intende restituire una rappresentazione tridimensionale di forte impronta naturalistica, sensibile alla definizione dei caratteri espressivi e opportunamente variata nella resa delle superfici. La rappresentazione dai tratti robusti, e le soluzioni della folta capigliatura, sebbene non raggiungano mai i virtuosismi calligrafici e le eleganze gotiche che distinguono le opere di Marco, si pongono comunque in dialogo con esse: nella pienezza dei volumi e nella definizione dei tratti fisionomici; nel taglio circonflesso delle arcate sopracciliari; nel profilo a uncino del naso e nelle narici dilatate; nelle striature dei capelli e nel tenero pittoricismo della barba, incisa con semplici segni grafici dai ritmi ondulati.

Per quanto sia complicato stabilirne la paternità, il *Crocifisso* di Vico Alto rientra tra gli intagli lignei di maggior rilievo prodotti nell'ambito della scultura senese d'inizio Trecento. Con la sua capacità di mitigare i moduli compositivi drammatici imposti dai modelli di Giovanni Pisano a cavallo tra Duecento e Trecento, e con la sua conoscenza delle moderne soluzioni gotiche di Marco Romano, soprattutto nel marcato naturalismo della testa, esso sembra collocarsi a monte di esperienze quali il ciclo di *Apostoli* provenienti dalle "more" (i pilastri) della navata centrale della Cattedrale di Siena (oggi al Museo dell'Opera): opere problematiche di cui non conosciamo gli autori né una precisa collocazione cronologica, ma la cui realizzazione si tende a circoscrivere intorno al 1320 circa,<sup>206</sup> o comunque prima del 1334, anno in cui, come informano i registri contabili dell'Opera del Duomo, si provvide a dipingerle "a oro e granoli" e a dotarle di nimbi.<sup>207</sup>

Un'interferenza dei prototipi di Marco Romano si rileva ancora nel *Crocifisso* ligneo dipinto, grande al naturale, del Museo Civico di Siena (figg. 259-260). Questo notevole intaglio senese, ottimamente conservato e integro dell'originale croce arborea di forma latina, fu esposto alla mostra dell'antica scultura lignea senese del 1949,<sup>208</sup> e proviene in realtà dalla chiesa di Santa Petronilla di Siena, dove nella seconda metà dell'Ottocento giunsero numerose opere prelevate da monasteri e istituzioni religiose soppressi dalle

---

<sup>206</sup> A. Bagnoli, in *Mostra di opere d'arte restaurate* cit., 1983, cat. n. 12, pp. 50-54, in part. p. 54; A. Middeldorf Kosegarten, *Sieneische Bildhauer* cit., 1984, pp. 135-138.

<sup>207</sup> Per l'insieme di attestazioni si veda R. Bartolini, *Scultori anonimi* cit., in *Scultura gotica senese* cit., 2011, pp. 313-328, in part. cat. n. 1, p. 319.

<sup>208</sup> E. Carli, *Mostra dell'antica scultura* cit., 1949, p. 78.

leggi del nuovo Stato unitario. Considerato tra le opere senesi del XIV secolo da Margrit Lisner nello storico studio del 1970,<sup>209</sup> il *Crocifisso* è apparso ultimamente in una scheda di Alessandro Bagnoli, il quale puntualmente ne ha evidenziato la sostanziale affinità, nella posa e nella definizione muscolare, con l'esemplare dell'Osservanza di Montalcino (figg. 249-251), nei confronti del quale il *Crocifisso* del Museo Civico di Siena si pone in una fase avanzata.<sup>210</sup> Il restauro che ha interessato la scultura, nei primi anni novanta del secolo scorso, ha riportato in luce la buona qualità della figura, che s'impone per il perfetto bilanciamento sulla croce, la salda complessione del torso, la tenue rotazione sul fianco destro, e il teso beccheggiare del panneggio, finemente dorato e dipinto. In questa figura dal volto virile e barbato, di cui colpiscono la forte svasatura della testa, l'accentuazione degli zigomi, il taglio sottile e allungato delle mandorle degli occhi, e l'insistita apertura della bocca (a lasciare intravedere la chiostra dei denti superiori), per quanto segnate dal precedente esempio di Giovanni Pisano, particolarmente nell'energica torsione del collo, emergono quella propensione per le masse solide e conchiuse, maggiormente in asse con la croce, riscontrate nelle testimonianze più strettamente connesse all'esperienza di Marco Romano.

Considerando, invece, l'evidente retaggio dai complessi moduli compositivi di Giovanni Pisano, si pone in linea con i fatti figurativi senesi dei primi decenni del Trecento il piccolo *Crocifisso* che attualmente si conserva in un deposito della Certosa di Pontignano vicino Siena (figg. 261, 267-272),<sup>211</sup> dove non sappiamo tuttavia quando giunse. L'opera, in buono stato di conservazione, è stata sottoposta in passato a un primo intervento conservativo, come testimonia la presenza di alcuni ritocchi pittorici sulla superficie. La policromia è antica ma non originale. I colori del perizoma, avorio, con strisce verticali a losanghe blu inquadrare da margini filettati di rosso, e risvolti dorati, sono coerenti con la materia degli incarnati, e fanno pensare a una ridipintura seicentesca. Alcune piccole cadute del colore (diffuse in vari punti delle braccia, delle ciocche dei capelli e della barba, e sullo zigomo sinistro) lasciano vedere il sottostante livello di preparazione a gesso che ha sensibilmente appannato il modellato della scultura.

---

<sup>209</sup> M. Lisner, *Holzkrufixe* cit., 1970, p. 29.

<sup>210</sup> A. Bagnoli, in *Marco Romano* cit., 2010, p. 184.

<sup>211</sup> Legno intagliato, dipinto e dorato, 70x63 centimetri (la figura del Cristo).

Pubblicato nel catalogo della rassegna senese *Scultura dipinta*, del 1987,<sup>212</sup> con le sue forme affilate ed eleganti, e la dinamica articolazione della linea del corpo, giocata sugli effetti di contrapposizione della testa e delle ginocchia, questo esemplare si apparenta al *Crocifisso* proveniente in realtà dalla chiesa di San Martino a Cellole (figg. 262, 264, 266).<sup>213</sup> Questo pregevolissimo intaglio, identificato dalla tradizione con l'immagine che parlò al Beato Raimondo da Capua, confessore di Santa Caterina da Siena, dopo essere arrivato anch'esso nella Certosa di Pontignano, ed essere stato esposto in occasione del restauro, nel 1983, e della citata mostra del 1987, si trova oggi nelle sale del Trecento della Pinacoteca Nazionale di Siena.<sup>214</sup> Strette sono le somiglianze di quest'opera con tre dei menzionati *Apostoli* scolpiti per i pilastri interni del Duomo di Siena (fig. 265), opere che, per la loro consanguineità con le imponenti ed eleganti figure dipinte da Simone Martini nella Cappella di San Martino della Basilica Inferiore di Assisi, si collocano plausibilmente in quel lungo periodo in cui la responsabilità costruttiva e decorativa della fabbrica metropolitana fu tenuta da Camaino di Crescentino,<sup>215</sup> noto quasi esclusivamente per essere padre di Tino.

Alla stregua dell'esemplare del Museo d'Arte Sacra di Asciano (figg. 52-53),<sup>216</sup> ma in forme maggiormente evolute in senso gotico, l'ascendenza dai modelli giovannei, particolarmente dal *Crocifisso* del Museo dell'Opera del Duomo di Siena (figg. 13-14,

<sup>212</sup> A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, cat. n. 8, pp. 46-48, in part. p. 46.

<sup>213</sup> I rapporti tra i due esemplari, come del resto i loro nessi col prototipo del Museo dell'Opera del Duomo di Siena di Giovanni Pisano, sono già stati bene messi a fuoco da Alessandro Bagnoli (*ibidem*, p. 46). L'opera proveniente da Cellole è ricordata ancora *in situ* dallo schedatore provinciale Francesco Brogi nei primi anni sessanta dell'Ottocento (1863), che la indica sull'altare di sinistra della chiesa di San Martino: "Cristo in croce. Figura di tutto rilievo di grandezza un poco minore del vero, scolpita in legno. Secolo XIV" (F. Brogi, *Inventario generale* cit., 1897, p. 92). Ad eccezione delle braccia, la figura è intagliata in un unico legno svuotato sul tergo e tamponato; l'attuale croce immissa e la base (nella cui cavità centrale era alloggiato il teschio di Adamo) sono pertinenti; la mano e il polso destro, le dita della mano sinistra e alcune porzioni del perizoma e delle spalle sono integrazioni di restauro, risalenti, con ogni probabilità, al 1902. Durante l'intervento del 1983, infatti, sul prospetto interno della tamponatura a tergo è stata individuata un'iscrizione a matita che dà memoria di un poco accorto restauro: "Giuseppe Fusi restaurò questo Crocifisso nel 1902; chiunque lo troverà farà dire una messa per lui che lui pregherà per il medesimo. Gennaio, adì 29, 1902". Per una relazione tecnica del restauro si veda A. Bagnoli, in *Mostra di opere d'arte restaurate* cit., 1983, cat. n. 12, pp. 50-54, in part. p. 54.

<sup>214</sup> *Ibidem*, pp. 50-54; Idem, in *Scultura dipinta* cit., 1987, cat. n. 8, pp. 46-48; R. Bartolini, *Scultori anonimi* cit., in *Scultura gotica senese* cit., 2011, pp. 313-328, in part. p. 313, cat. n. 2, p. 320.

<sup>215</sup> Si veda la nota 51, e ancora A. Middeldorf Kosegarten, *Sienesische Bildhauer* cit., 1984, pp. 135-138. Sulle presenze di artisti senesi operanti nel fervido cantiere decorativo del Duomo di Siena al tempo di Camaino di Crescentino, si veda la documentazione pubblicata da Gaetano Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 3 voll., Siena 1854-1856, I, 1854, pp. 175-178, in part. p. 176, in cui vengono elencati i nomi.

<sup>216</sup> Rinvio al primo paragrafo di questo capitolo sul tipo del Crocifisso drammatico di Giovanni Pisano, alla nota 31.

16), appare evidente in entrambi i casi. I due esemplari di Cellole e di Pontignano sembrano avere anche una policromia antica molto affine: potrebbero esser stati ridipinti nello stesso periodo, anche se questo è un aspetto del tutto accidentale, da considerare nel quadro più ampio dei frequenti rinnovamenti cromatici cui è stata soggetta l'antica scultura dipinta.

Nel caso specifico del *Cristo* di Pontignano, i punti di visione di tre quarti e di profilo rendono evidente l'eleganza della figura, che sembra stare sulla croce mentre compie un passo di danza, col giusto equilibrio e controllo del peso del corpo. Il profilo forte e il naso pronunciato, l'inarcamento delle sopracciglia e l'accentuato aggetto degli zigomi, rimandano ancora all'esempio di San Martino a Cellole, col quale il nostro ha in comune peraltro il retaggio giovanneo della testa, gravata dalla massa consistente di capelli che si articolano in dense ciocche ritorte, e reclinata sulla spalla destra, in antitesi rispetto allo scarto del bacino che proietta le gambe verso sinistra (figg. 261, 267-268); ma similitudini si rintracciano anche con il *Sant'Ansano* marmoreo della loggia interna del Duomo di Siena (fig. 274), parte di un insieme scultoreo costituito da cinque figure – non omogeneo sotto l'aspetto stilistico, e raffigurante i santi patroni di Siena *Crescenzo*, *Bartolomeo*, *Ansano* e *Sanvino*, cui si somma una figura muliebre identificabile quale *Sibilla Eritrea*, o personificazione della *Caritas* – poste sul ballatoio interno alla cupola del Duomo di Siena, che Alessandro Bagnoli ha già accostato al testimone di Cellole (figg. 263, 263a, 274).<sup>217</sup> Questo *Santo martire* è stato considerato da Roberto Bartalini come un prodotto delle maestranze giovannee dirette da Ciolo di Neri (documentato dal 1299 al 1326), la cui datazione cadrebbe probabilmente in anticipo sul 1310,<sup>218</sup> per il fatto che il canone dei protettori di Siena è ancora quello duecentesco testimoniato dalla vetrata dell'abside della Cattedrale (1287-1288), con i Santi Bartolomeo, Savino, Ansano e Crescenzo, e non quello attestato a partire dalla *Maestà* dipinta da Duccio, negli anni tra il 1308 e il 1311, per l'altare maggiore, nel quale Vittore sostituisce Bartolomeo.<sup>219</sup> È lecito chiedersi pertanto, prendendo atto della

---

<sup>217</sup> A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, p. 48.

<sup>218</sup> A. Middeldorf Kosegarten, *Sienesische Bildhauer* cit., 1984, pp. 132-133.

<sup>219</sup> Roberto Bartalini, *I Santi patroni e la Caritas della cupola del Duomo, la bottega pisana di Giovanni e Ciolo di Neri*, in *Le sculture del Duomo* cit., 2009, pp. 55-60; Idem, *Nell'orbita di Giovanni Pisano: Ciolo di Neri*, in *Scultura gotica senese* cit., 2011, pp. 75-89, in part. pp. 76-77, cat. n. 2 p. 84. Sulla vetrata ducchesca il rinvio è a Luciano Bellosi, Alessandro Bagnoli, in *Duccio* cit., 2003, cat. n. 26, pp. 166-180. Sull'iconografia dei Santi patroni di Siena nella vetrata di Duccio si veda Francesco Scorza Barcellona, *I quattro Santi patroni di Siena nella vetrata ducchesca*, in *Oculus Cordis: la vetrata di*

problematicità del caso, se anche l'opera di Pontignano non preveda il coinvolgimento di uno stretto collaboratore del maestro. Del resto, come hanno chiarito gli studi, dopo la partenza del grande Pisano da Siena nel 1297, sia pure relegate ai margini, alcune 'sacche di resistenza' giovanee continuarono a essere presenti e operative.<sup>220</sup> Non deve dunque sorprendere oltre misura il richiamo a Giovanni presente a Siena in anni avanzati, considerando che nel 1318, nel 1320 e nel 1326 erano attivi nella fabbrica della Metropolitana anche scultori come i fratelli Ciolo e Nuto di Neri,<sup>221</sup> due dei tanti aiuti di Giovanni già al tempo dei lavori alla facciata del Duomo di Siena, che, alla fine del 1297, dopo il repentino abbandono del cantiere da parte del maestro, lo seguirono a Pisa, nella cui fabbrica della Cattedrale Ciolo è ricordato con l'incarico di *magister lapidum* fin dal 1299, alle dipendenze di Giovanni come il fratello e altri lapicidi senesi.<sup>222</sup> La familiarità dei due fratelli col grande pisano fu tale da consentire soprattutto a Ciolo di assumere negli anni immediatamente successivi (1301-1305) un ruolo sempre più decisivo, secondo solo al maestro, all'interno del cantiere pisano nell'ambito dei lavori al pergamone della Duomo, perdurati dal 1302 al 1310-1311.<sup>223</sup>

Ora, l'eleganza un po' affettata che distingue la piccola scultura di Pontignano, il suo aspetto esile e compatto, che reinterpreta il fortunato modulo compositivo di Giovanni ma traduce i ritmi veementi e sincopati in forme aggraziate e ritenute, sono paragonabili a quelle declinazioni dei modi del maestro che si incontrano proprio nelle opere dei suoi più stretti collaboratori attivi con, e dopo di lui, tra Siena e Pisa. Come propone Bagnoli, la datazione del *Crocifisso* di Pontignano sembra doversi attestare ormai tra il secondo e il terzo decennio del Trecento, in analogia coi migliori risultati – in fatto di assimilazione e rielaborazione dei modelli giovaneei – che riscontriamo nelle citate figure del ballatoio interno della cupola del Duomo di Siena e, a mio avviso, con alcuni degli *Apostoli* che corredano il loggiato meridionale dell'oratorio di Santa Maria della Spina a Pisa. In particolare, sono percepibili forti affinità – nella concezione della testa,

---

Duccio. *Stile, iconografia, indagini tecniche, restauro*, Atti del Convegno Internazionale di Studi a cura di Marilena Caciorgna, Roberto Guerrini, Mario Lorenzoni [Siena, Spedale di Santa Maria della Scala, Sala 'Santa Caterina', 29 settembre 2005], Ospedaletto (Pisa) 2007, pp. 201-215.

<sup>220</sup> R. Bartalini, *Scultori anonimi cit.*, in *Scultura gotica senese cit.*, 2011, p. 313.

<sup>221</sup> *Ibidem*, p. 79, e regesto documentario a p. 83.

<sup>222</sup> *Ibidem*, p. 79, 80, note 16-17 (p. 83).

<sup>223</sup> In questo primo decennio del secolo, Ciolo, coadiuvato da Marco da Siena ("Marcus Senensis", altro collaboratore di Giovanni, documentato insieme a Ciolo di Neri nella fabbrica del Duomo di Pisa dal 1301 al 1304), scolpisce e sottoscrive la *Madonna col Bambino* che si conserva al Museo "Andrea Guardi" di Piombino. Si veda S. Spannocchi, in *Marco Romano cit.*, 2010, cat. n. 13, pp. 200-205.

nel trattamento della barba e dei capelli, e nell'espressività del volto – con le statue del *San Matteo* o del *San Giacomo maggiore* dell'oratorio pisano (figg. 275-276), che, come il nostro *Crocifisso*, pur mantenendo una sostanziale aderenza alle formulazioni del grande maestro, ne allentano il vigore espressivo, prediligendo una scrittura formale intensamente patetica, di elegante e flagrante fragilità.

Detto questo, non sembra al momento opportuno andare oltre, fino ad attribuire il *Crocifisso* a Ciolo di Neri. Certo, delle affinità ci sono, ma si possono spiegare anche col comune precedente di Giovanni. Non è da escludere, infatti, che le personalità ancora legate (per quanto speciosamente) a date abbastanza avanzate all'esperienza giovannea, tra Pisa e Siena, fossero anche più di una. E rimane da capire meglio lo spessore di maestri come Nuto di Neri, che, al pari del fratello Ciolo, fu in stretti rapporti con Giovanni Pisano. Nell'impossibilità di evidenziare legami più puntuali con le opere di scultori senesi anagraficamente o criticamente conosciuti, converrà mantenere l'opera nell'orbita del maestro, negli anni a cavallo tra il secondo e il terzo decennio del Trecento.

Più complesso è invece il caso del piccolo, inedito *Crocifisso* della Collegiata di San Gimignano (figg. 277-282, 282a), una scultura che solo negli ultimi tempi, grazie ai primi saggi di restauro, ha iniziato a riemergere nelle sue effettive condizioni.<sup>224</sup> Come gran parte dell'antica scultura lignea devozionale, essendo un'opera d'intensa venerazione, anche il testimone della Collegiata San Gimignano è stato più volte completamente ridipinto per rinnovarne l'aspetto. Tale scultura s'inserisce nel filone che trova origine nei Crocifissi ideati a cavallo fra Duecento e Trecento dal grande Giovanni Pisano. In particolare, la conformazione della testa richiama nei lineamenti del volto l'esemplare del Bode Museum di Berlino. L'aspetto aspro e drammatico di questo formidabile modello appare, tuttavia, stemperato. La pesante struttura corporea, salda e penzolante dalla croce, coronata dalla testa pesante che si flette sulla spalla destra, si caratterizza per alcune apparenti incongruenze, come la lunghezza esagerata delle braccia e dei piedi, e la particolare articolazione del perizoma. Il panneggio di

---

<sup>224</sup> Legno intagliato e dipinto, 60,5x50,7 centimetri (la figura del Cristo); 144x61 centimetri (la croce originale). A far da sfondo alla scultura è una piccola tavola (non pertinente) dipinta con un cielo stellato, a margine del quale, a guisa di cornice, si dispongono le raffigurazioni degli strumenti della Passione. Prima di pervenire al laboratorio di restauro, l'opera si trovava collocata in un piccolo vano adibito a deposito nel Museo d'Arte Sacra di San Gimignano, e in precedenza era conservata nella Collegiata. Purtroppo, la qualità dell'intaglio e della policromia non sono ancora del tutto leggibili.



quest'ultimo, che si dispiega sulla coscia sinistra in pieghe dure e prismatiche, insieme all'impianto generale della figura, sembrano confortare una datazione precoce, che, salvo futuri correttivi, non sembra andare oltre il 1300 circa.

I segni di un iniziale distacco dal plasticismo drammatico di Giovanni Pisano, e la propensione per un tipo di figurazione dai toni più accostanti e sensibili, sono caratteri destinati a divenire persistenti nella produzione senese via via che ci s'inoltra nei decenni del Trecento. Come si è visto, tale è già l'orientamento percepibile in opere di stretta osservanza giovannea, quali i menzionati Crocifissi di San Martino a Cellole e di Pontignano. In séguito, tale tendenza si manifesta in forme ancor più mitigate in opere scalabili fra il primo e il secondo quarto del secolo, tra cui spiccano il *Crocifisso* nella chiesa senese di Santa Maria in Portico a Fontegiusta (figg. 283-284),<sup>225</sup> gli esemplari – tra loro affini – nella pieve dei Santi Lorenzo e Andrea a Serre di Rapolano (fig. 285)<sup>226</sup> e nella chiesa di San Michelangelo a Brenna, nei dintorni di Sovicille (Siena; fig. 286),<sup>227</sup> così come il *Crocifisso* processionale della chiesa di San Giovanni Evangelista a Montecontieri (trasferito di recente nel Museo dell'Abbazia di Monteoliveto Maggiore; fig. 287),<sup>228</sup> e quello, sempre di natura processionale, nei depositi dell'Ospedale di Santa Maria della Scala (figg. 288-289).<sup>229</sup>

Nel considerare le opere del Trecento a Siena, di grande rilievo sono i frammenti del monumentale *Crocifisso* ligneo della basilica dell'Osservanza di Siena (figg. 290-296), sicura opera di Lando di Pietro andata distrutta durante i bombardamenti del 1944.<sup>230</sup>

---

<sup>225</sup> Registrato da Pietro Torriti (*Tutto Siena. Contrada per contrada*, Firenze 1988, p. 271; ed. 2004, p. 294), come opera “con ricordi dei Crocifissi di Giovanni Pisano, ma già di un secolo posteriore”.

<sup>226</sup> Il *Crocifisso* di Rapolano, ridotto a legno ma integro della primitiva croce nodosa, è sostanzialmente inedito. Figura elencato dal Brogi presso l'altare della seconda cappella di sinistra della pieve dei Santi Lorenzo e Andrea: “Gesù in croce, figura scolpita in legno” (F. Brogi, *Inventario generale* cit., 1897, p. 463).

<sup>227</sup> Pubblicato da Anna Maria Guiducci alla fine degli anni novanta (Anna Maria Guiducci, *Le testimonianze artistiche*, in *Sovicille*, a cura di Roberto Guerrini, Milano 1988, p. 94, fig. 68 [p. 95]), il *Cristo* di Brenna fu ritenuto allora opera di uno scultore senese attivo nella seconda metà del Trecento. L'opera, che è registrata dal Brogi alla metà dell'Ottocento (F. Brogi, *Inventario generale* cit., 1897, p. 587), appare trasfigurata da una pesante ridipintura, e tuttavia è possibile apprezzarne ancora la qualità dell'intaglio, e la crudezza di alcuni dettagli del corpo e della testa, che l'anonimo intagliatore rende con una certa cura, specialmente nella caratterizzazione espressiva del volto.

<sup>228</sup> Legno intagliato e dipinto, 77x73 centimetri (la figura del Cristo). L'opera è registrata nell'inventario ottocentesco di Francesco Brogi (F. Brogi, *Inventario generale* cit., 1897, p. 25).

<sup>229</sup> L'intaglio, di medio formato, è fortemente ridipinto e in cattivo stato di conservazione.

<sup>230</sup> Prima di addentrarci nella rassegna, per dovere di completezza è forse opportuno effettuare alcune considerazioni sul capitolo dedicato da Margrit Lisner ai Crocifissi senesi del Trecento (M. Lisner, *Holzkrufixe* cit., 1970, pp. 26-30). Nel ribadire il primato di Siena nella produzione di manufatti in legno dipinto, nel suo contributo fondamentale sullo sviluppo del Crocifisso trecentesco la Lisner lamentava l'esiguo numero di testimonianze note: una carenza, precisava la studiosa, da accreditare

Del “*providus vir magister*” Lando di Pietro – “*aurifex est homo legalissimus et non solum in arte sua predicta*” – avviato a una carriera d’eccezione perlomeno dal secondo decennio del Trecento, quando la più antica attestazione che lo ricorda lo vede impegnato, nel 1311, a realizzare il diadema per l’incoronazione di Enrico di Lussemburgo a re di Lombardia e d’Italia, non sopravvivono oggi molte testimonianze. Orafo tra i maggiori del suo tempo, esperto architetto e ingegnere attivo su più fronti – al servizio dei Signori Nove e dell’Opera del Duomo di Siena, per il Comune di Firenze e per la corte angioina di Napoli –, nonostante le considerevoli attestazioni

---

all’assenza di un maestro o di una bottega, operanti in città sul lungo periodo, in grado di segnare con la loro impronta le rappresentazioni dei Crocifissi scolpiti. Rilevando un’incidenza di Giovanni Pisano sulla scultura prevalentemente lapidea, e una mancanza di esemplari lignei allora riconducibili a Tino di Camaino, la Lisner individuò la quintessenza del tipo del Cristo senese trecentesco nei tre splendidi esemplari di Orvieto, suddivisi tra il Duomo e la chiesa di San Francesco (*ibidem*, pp. 26-27), che già da tempo erano stati avvicinati al nome dello scultore senese Lorenzo Maitani (*alias* il ‘Maestro sottile’), capomaestro documentato della fabbrica della Cattedrale di Orvieto dal 1310 (sui legami Siena-Orvieto, e sull’identificazione di Lorenzo Maitani col ‘Maestro sottile’, si veda il recente contributo di Luciano Bellosi, *I rapporti fra Siena e Orvieto nel Trecento. Lorenzo Maitani e il ‘Maestro sottile’*, in ‘Prospettiva’, 121-124, 2006, pp. 223-226, già edito in *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, a cura di Deanna Lenzi, Bologna 2004, pp. 29-35). Per il Crocifisso della Sagrestia dei Canonici nel Duomo orvietano, in conformità con il Toesca (P. Toesca, *Il Trecento* cit., 1951, pp. 291, 292, nota 62 [p. 303]), la Lisner ipotizzò un’esecuzione da parte di una mano diversa, argomentando peraltro che l’esemplare di San Francesco era nato in anticipo rispetto ai due affini nella Cattedrale. Stabili pertanto un *range* cronologico tra il 1315 e il 1330, anno di morte di Lorenzo Maitani (M. Lisner, *Holzkruzifixe* cit., 1970, pp. 26-27). Per quanto affascinanti e verosimili, queste ipotesi restano al momento difficili da argomentare, se non altro per la complessità del contesto orvietano al passaggio fra Due e Trecento, quando la città, in seno al cantiere del Duomo, divenne meta privilegiata per molti artisti toscani. Vi operarono maestri di osservanza nicoliana come Arnolfo di Cambio, il misterioso Ramo di Paganello (allontanato da Siena, e tornatovi “*de partibus ultramontanis*” prima di entrare in rotta di collisione con Giovanni Pisano), più tardi i senesi Lorenzo Maitani e Nicola di Nuto (quest’ultimo impegnato nella realizzazione degli stalli del coro), e, ancora più avanti negli anni, Andrea Pisano e Andrea Orcagna (oltre al menzionato contributo di Bellosi si veda Roberto Bartolini, *Andrea Pisano a Orvieto*, in ‘Prospettiva’, 53-56, 1988-89, pp. 164-172, riedito in *Idem, Scultura gotica in Toscana* cit., 2005, pp. 349-359). Ora, a paragone delle raffigurazioni di Giovanni Pisano, gli esempi di Orvieto stabiliscono un equilibrio sostanzialmente diverso tra articolazione plastica e accensione espressiva della figura: meno violento nell’articolazione della figura, ma, da un punto di vista concettuale, ugualmente drammatico. I Crocifissi del ‘Maestro sottile’ rientrano fra le testimonianze più alte prodotte nell’ambito della scultura italiana di età gotica, e non solo dei Crocifissi: per l’elaborazione sottile (appunto), per la resa sensibile, per il senso plastico dei corpi, per il delicatissimo senso pittorico e la finitura meticolosa delle superfici, che nulla manifestano dell’espressività caustica dei prototipi di Giovanni Pisano. In questi corpi dall’ostentata bravura anatomica è una finezza di visione e di modellato giocata sulle eleganti proporzioni dei corpi e le elastiche tensioni. I lineamenti assottigliati dei volti, le ricche ondulazioni dei capelli, le fragili minutezze della barba e le cadenze ‘sottili’ delle pieghe dei panni, nel loro svolgersi e aderire alle membra sottostanti, sono rappresentativi di una concezione alternativa agli impulsi violenti e ai riferimenti iconografici giovannei. In analogia con le figure scolpite sui pilastri esterni della facciata della Duomo di Orvieto, i corpi di questi esemplari sono esili, finemente definiti e d’impressionante realismo. Non trovano dei precisi riscontri nella produzione senese del Trecento il Crocifisso della chiesa di San Pierino a San Casciano Val di Pesa (M. Lisner, *Holzkruzifixe* cit., 1970, p. 28) e l’esemplare oggi in San Francesco a San Casciano Val di Pesa, ma proveniente dalla chiesa di Santo Stefano a Paterno (*ibidem*, p. 30). Si vedano inoltre Roberto Cacciatori, Mesy Bartoli, *San Casciano in Val di Pesa. Guida storico-artistica*, Siena 2006, p. 69.

documentarie, di Lando non conosciamo opere certe nell'ambito delle sue attività predilette: l'arte dei metalli e l'oreficeria. Per contro, la sua pratica di scultore, in particolare maestro di legname, è confermata da un'opera di eccezionale importanza: il *Crocifisso* dell'Osservanza di Siena, andato in frantumi durante i bombardamenti che rasero al suolo il complesso nel gennaio 1944.<sup>231</sup>

Di quella mirabile scultura sopravvivono oggi poche testimonianze: una vecchia fotografia dei primi del Novecento, che ritrae il *Crocifisso* ancora integro sul principale altare della basilica bernardiniana (figg. 290-291), e alcuni frammenti della testa, del ginocchio e del braccio sinistri.<sup>232</sup> La grave perdita di quello che, senz'ombra di dubbio, dovette figurare come il *Crocifisso* ligneo più importante presente a Siena nei decenni che seguono l'allontanamento di Giovanni Pisano, ha portato tuttavia alla fortuita riscoperta di due piccole pergamene interne (la prima fermata con un chiodo all'interno della testa, la seconda collocata in un piccolo alloggiamento ricavato nello spessore del

<sup>231</sup> Si vedano: Aurelio Castelli, *Convento di San Bernardino all'Osservanza di Siena. Appunti storici*, Siena 1874, p. 22; Enrico Bulletti, *Il convento dell'Osservanza (Siena). Cenni storici e guida*, Firenze 1925, pp. 17, 38; Martino Bertagna, *Il Crocifisso di Lando Pieri*, in 'Fonte Gaia', II, 1949, 10, pp. 20-24; E. Carli, *Mostra dell'antica scultura* cit., 1949, cat. n. 65, pp. 50-51; Idem, *La mostra dell'antica scultura* cit., 1949, pp. 99-116, in part. p. 103; John Pope-Hennessy, *An exhibition of Sienese wooden sculpture*, in 'The Burlington Magazine', XCI, 1949, pp. 323-324, in part. p. 324; E. Carli, *Restauri alla Mostra dell'antica scultura lignea senese*, in 'Bollettino d'Arte', XXXV, 1950, pp. 77-84, in part. p. 82, n. 65; Idem, *Scultura lignea* cit., 1951, pp. 26-29, 109-110, 123, 137; P. Toesca, *Il Trecento* cit., 1951, nota 123 (p. 897) (che descrive i frantumi della testa "di fattura nervosa e metallica", ma li ritiene stranamente scolpiti in marmo); Pico Cellini, *Appunti orvietani III. Fra' Bevignate e le origini del Duomo di Orvieto*, in 'Paragone', IX, 1958, 99, pp. 3-16, in part. p. 13; E. Carli, *La scultura lignea italiana* cit., 1960, p. 50; M. Bertagna, *L'Osservanza di Siena. Studi storici*, 3 voll., Siena 1963-1964, III, 1964, pp. 35-37, 65-66, 94; Giovanni Previtali, *Sulle tracce di una scultura umbra del Trecento (Il 'Maestro della Santa Caterina Gualino')*, in 'Paragone', XVI, 1965, 181, pp. 16-25, in part. pp. 16-17, 24; Enzo Carli, *La scultura italiana. Il Gotico*, Milano 1967, p. 42; Idem, *Le statue degli Apostoli per il Duomo di Siena*, in 'Antichità Viva', VII, 1968, 6, pp. 3-20, in part. p. 9; Annarosa Garzelli, *Scultura del Trecento a Siena e fuori Siena*, in 'Critica d'Arte', XV, 1968, 94, pp. 55-65, in part. p. 56; M. Lisner, *Holzkruzifixe* cit., 1970, p. 27; Miklós Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400*, Firenze 1975, pp. 187-188; Enzo Carli, *Gli scultori senesi*, Milano 1980, pp. 8, 14, 24-25, 136; Pierluigi Leone De Castris, *Tondino di Guerrino e Andrea Riguardi orafi e smaltisti a Siena (1308-1338)*, in 'Prospettiva', 21, 1980, pp. 24-44, in part. nota 36 (p. 43); Idem, *Une attribution à Lando di Pietro: le bras-reliquaire de saint Louis de Tolouse*, in 'La revue du Louvre et des Musées de France', XXX, 1980, 2, pp. 71-76, in part. p. 76; A. Bagnoli, in *Mostra di opere* cit., 1983, p. 54; Alberto Cornice, in *L'Osservanza di Siena. La basilica e i suoi codici miniati*, Milano 1984, p. 53; A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, cat. n. 12, pp. 65-68; Antonella Capitanio, in *Oreficeria sacra a Lucca dal XIII al XV secolo*, catalogo della mostra a cura di Clara Baracchini [Lucca, Museo Nazionale di Palazzo Mansi, 19 gennaio - 30 settembre 1990], 2 voll., Firenze 1993, I, pp. 173-175; E. Cioni, *Scultura e smalto* cit., 1998, pp. 300-301, 533-536; Piero Torriti, *Tutta Siena, contrada per contrada*, Firenze [2000], p. 402; Simona Moretti, *Lando (Orlando) di Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIII, Roma 2004, pp. 438-440, in part. p. 439; R. Bartolini, *Lando di Pietro*, in *Scultura gotica senese* cit., 2011, pp. 303-311, in part. pp. 304, 308, 310-311.

<sup>232</sup> La testa del Cristo è alta 32 centimetri; i frammenti provenienti dal braccio e dal ginocchio sinistri misurano rispettivamente 36,5 e 45 centimetri.

ginocchio), con scritti autografi di Lando: una preghiera personale dell'artista, che invoca la misericordia divina per sé stesso, la propria famiglia, e per tutta "el'omana generazione", e l'indicazione della data di realizzazione dell'opera, secondo il computo senese: "Anno Domini / MCCCXXXVII / di gennaio", ovvero gennaio 1338, secondo lo stile moderno (fig. 297).

Dopo la sistemazione su di una nuova croce, predisposta dall'artigiano Tito Corsini e dorata da Giovacchino Corsi, l'esecuzione di alcuni ritocchi pittorici sull'incarnato e la ridipintura del perizoma, il *Crocifisso* fu collocato sull'altare maggiore della chiesa nel 1896, in sostituzione di un precedente gruppo scultoreo, raffigurante una coppia di *Angeli* che sorreggono il trigramma di San Bernardino, eseguito nel 1764 dal senese Giuseppe Maria Mazzuoli. Con buoni argomenti la critica ha identificato questo *Crocifisso* con quello ricordato nel 1818 "nello stanzino dove si confessano i religiosi" del convento, ma proveniente dalla soppressa Compagnia laicale di San Domenico in Campo Regio, nel cui inventario dei beni del 1787 è in effetti registrato un Crocifisso "grande e da altare", consegnato allora al parroco dell'Osservanza, frate Flavio da Siena, dall'amministrazione del Patrimonio Ecclesiastico.<sup>233</sup>

Come ha evidenziato Alessandro Bagnoli, i frammenti superstiti del *Cristo* di Lando di Pietro ci pongono di fronte a un'opera atipica sotto il profilo della tecnica di esecuzione.<sup>234</sup> La testa non è ottenuta infatti, come di consueto, dalla lavorazione di un unico elemento di legno, ma, al contrario, dall'assemblaggio con colla e pioli di parti precedentemente sbazzate, da rifinire minutamente in un secondo tempo. Alla stregua della testa, anche nel ginocchio sono state riscontrate tracce d'incastri rinforzati con colla e pergamena. Questa particolare procedura esecutiva, assimilabile per alcuni versi a un ingegnoso *patchwork* di tasselli di legno, conforterebbe che la data "gennaio 1338" presente sulla seconda pergamena indichi piuttosto una fase iniziale dell'elaborazione del lavoro, non il suo termine ultimo.<sup>235</sup>

Da un punto di vista stilistico, la testa è contraddistinta da superfici polite, cesellate in in ogni aspetto, con rara precisione e nettezza d'intaglio. L'accentuata naturalezza e la concretezza del volto sono rese con sensibile verità, alternando ai tenui passaggi chiaroscurali della pelle liscia, ben rasata, più decise zone d'ombra attorno agli occhi.

---

<sup>233</sup> Si veda principalmente M. Bertagna, *Il Crocifisso* cit., 1949, pp. 20-24.

<sup>234</sup> A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, cat. n. 12 pp. 65-68.

<sup>235</sup> *Ibidem*, p. 66.

Fremiti taglienti percorrono invece le intense fluttuazioni dei capelli e la massa consistente della barba, traboccante e ricciuta, definita ciocca per ciocca con superbo magistero. “Per questi motivi”, afferma Bagnoli, “l’opera di Lando, piuttosto che una tardiva derivazione dall’espressività di Giovanni Pisano, costituisce la prova di una cultura veramente al passo coi tempi, cioè in linea con i tenui volumi e le garbate calligrafie di Tino napoletano e con le figurazioni dolci e astratte di Simone Martini e del suo *entourage*”.<sup>236</sup> Sarà bene, a questo proposito, richiamare per un momento il confronto suggerito dallo studioso con lo splendido volto del *Cristo* spirante dipinto ad affresco dall’*atelier* familiare di Lippo e Tederigo Memmi, nel quarto decennio del Trecento, nella celebre *Crocifissione* della Collegiata di San Gimignano, dove ritroviamo simili tipi facciali asciutti, profili netti e nasi lievemente adunchi, e analoghe e tenere variazioni chiaroscurali (fig. 298).<sup>237</sup>

I confronti con la coeva pittura senese martiniana sono in ogni senso decisivi. Questi ultimi, insieme con la preziosa foto che ritrae il *Cristo* dell’Osservanza nella sua integrità, come Bagnoli ha chiarito, consentono di percepirne nettamente il convinto distacco dal precedente di Giovanni Pisano, testimoniando come i suoi esempi, ai tempi in cui fu attivo Lando, non costituissero più un punto di riferimento imprescindibile. Se si osserva la scultura nel suo insieme, nell’unica veduta frontale (fig. 291), apparirà immediato il diverso modulo della figura; un modulo razionale, strutturato su principi di saldezza e compostezza d’impianto, volumetrie compatte a larghi piani e un solenne respiro monumentale. È percepibile un consistente allungamento del fusto, che si gonfia nella parte inferiore del ventre, mentre il perizoma ricade in pieghe semplici dalle cadenze decise, ritmiche e falcate. Non deve quindi stupire che, nella Siena fra il terzo e quarto decennio del Trecento, gli scultori potessero pervenire a soluzioni che, pur così gotiche e moderne, si pongono in evidente antitesi, nella tecnica e nello stile, rispetto al mondo appassionato e visionario della scultura giovannea. Questa serie di aspetti, insieme alla constatazione della superba qualità, non solo formale ma propriamente figurativa, hanno concorso a individuare gli antefatti del *Crocifisso* di Lando di Pietro tra quei maestri senesi – la cui personalità anagrafica purtroppo ancora sfugge –, che

---

<sup>236</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>237</sup> Il confronto è richiamato da A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, p. 66. Sugli affreschi di San Gimignano si veda *La Collegiata di San Gimignano. L’architettura, i cicli pittorici murali e i loro restauri*, a cura di Alessandro Bagnoli, 2 voll., Siena 2009.



dopo la partenza di Giovanni Pisano da Siena, nel 1297, portarono avanti la decorazione scultorea della Cattedrale seguendo indirizzi diversi e alternativi.

È questo il caso del ciclo dei citati *Apostoli* provenienti in origine dai pilastri nella navata centrale del Duomo.<sup>238</sup> Il frammento di Lando, scampato ai bombardamenti, pare dialogare appunto con alcune di queste figure, con le quali condivide il fascino per l'eleganza lineare della coeva pittura di Simone Martini. In particolare, la tenue fisionomia dei volti, le soffici ondulazioni delle chiome, e l'accuratezza nella definizione della barba, trovano un interessante parallelo nella testa dell'*Apostolo* giovane (da alcuni identificato come un *San Giacomo minore*), più volte chiamata in causa dalla critica quale termine di raffronto per l'intaglio dell'Osservanza (figg. 299-300).<sup>239</sup>

Grazie a un quadro di riferimento abbastanza preciso, siamo in grado di stabilire i successivi sviluppi del Crocifisso senese del Trecento. Nella sua accurata ricostruzione del contesto figurativo dei primi decenni del secolo, Alessandro Bagnoli ha pubblicato un importante esemplare proveniente da Montalcino. Restaurato nel 1985, ed esposto due anni dopo in occasione della mostra senese sulla scultura lignea dipinta, tale esemplare si trovava collocato allora all'interno di un tabernacolo seicentesco posto dietro il principale altare della chiesa di Sant'Antonio Abate (figg. 301-303).<sup>240</sup> Di questo splendido testimone, di dimensioni maggiori del vero, e integro dell'autentica croce formata con veri tronchi d'albero, non possediamo notizie antiche.<sup>241</sup> Come si ricava da un'inedita incisione della fine del Settecento, a un certo punto della propria vicenda, resosi protagonista di un qualche evento miracoloso, il *Crocifisso* divenne oggetto di grande venerazione.

L'opera è ricordata per la prima volta nell'*Inventario degli oggetti d'arte della provincia di Siena* redatto da Francesco Brogi nella seconda metà dell'Ottocento, dove figura elencata come del "XVI secolo".<sup>242</sup> Dopo una rapida menzione da parte di Carlo Del Bravo, nel contesto della recensione alla mostra su Jacopo della Quercia svoltasi a

---

<sup>238</sup> A. Middeldorf Kosegarten, *Sienesische Bildhauer* cit., 1984, pp. 135-138; R. Bartolini, *Scultori anonimi* cit., in *Scultura gotica senese* cit., 2011, cat. n. 1, pp. 319-320.

<sup>239</sup> A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, p. 66.

<sup>240</sup> A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, cat. n. 13, pp. 69-71. Si vedano inoltre: Idem, in *Il Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra di Montalcino*, Siena 1997, p. 40, p. 56, n. 13MD; Idem, *Una visita al Museo Civico e Diocesano di Montalcino*, in *Montalcino e il suo territorio*, a cura di Roberto Guerrini, Siena 1998, pp. 101-153, in part. p. 120.

<sup>241</sup> Legno intagliato, dipinto e dorato, 188x156 centimetri (la figura del Cristo).

<sup>242</sup> F. Brogi, *Inventario generale* cit., 1897, p. 258.



Siena del 1975, dove la scultura venne messa in relazione con le due *Annunciazioni* lignee del Museo Civico e d'Arte Sacra di Montalcino,<sup>243</sup> dobbiamo attendere il 1987, e la mostra *Scultura dipinta*, per vedere finalmente il *Crocifisso* al centro di un autentico interesse critico.<sup>244</sup> Tuttavia, in quella rassegna, l'opera si configurò ben presto come un *unicum* nel contesto della produzione senese del secondo quarto del Trecento. L'“immediata e un po' greve naturalezza” dell'esemplare non trova, infatti, un preciso riscontro nelle sofisticate finezze e nella consumata grazia esecutiva dell'unico frammento scultoreo scampato del grande di Lando di Pietro: la testa del *Crocifisso* ligneo dell'Osservanza di Siena; né tantomeno, come pure aveva suggerito Carlo Del Bravo, con le due splendide *Annunciazioni* del Museo di Montalcino, che son opere più tarde e databili oltre la metà del secolo.

Si tratta di una scultura ben caratterizzata sotto il profilo espressivo, nella quale è resa con rara efficacia l'idea di un Cristo sofferente, spossato da un'estrema debolezza fisica. Un grande virtuosismo emerge dalla modellazione delle chiome, rese folte e rabbuffate da un intaglio laborioso e irregolare, e della barba, irta di trucioli grumosi, madidi di sangue e sudore. La fronte è solcata dai duri segni delle rughe, ottenuti con disinvoltura dal maestro incidendo con la stecca lo spessore del gesso di preparazione; la modellazione sensibile delle guance, le sopracciglia aggrottate, le palpebre calanti e lo sguardo desolato rendono questa scultura estremamente affascinante.

Alcuni paralleli interessanti sono stati istituiti sia con le microsculture in argento dorato del *Reliquiario del Corporale* del Duomo di Orvieto (in particolare con la figura del *Crocifisso* che sovrasta la teca), opera datata 1338 e firmata dall'orafo senese Ugolino di Vieri e consoci, sia con la medesima figura di Cristo crocifisso affrescata, intorno al 1320, nel transetto sinistro della Basilica Inferiore di Assisi da Pietro Lorenzetti.<sup>245</sup> In analogia con quanto suggerito a suo tempo da Bagnoli, l'intaglio di Montalcino ben sembra attestarsi all'interno della produzione senese fra il quarto e il quinto decennio del Trecento: un'ipotesi corroborata anche dall'analisi della policromia, particolarmente

---

<sup>243</sup> Carlo Del Bravo, *Jacopo della Quercia at Siena*, in *The Burlington Magazine*, CXVII, 1975, pp. 626-628, in part. p. 627. Sulle due *Annunciazioni* del Museo Civico e d'Arte Sacra di Montalcino si vedano rispettivamente: A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, cat. nn. 14-15, pp. 73-77; R. Bartalini, *ibidem*, cat. n. 21a-b, pp. 97-100.

<sup>244</sup> A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, cat. n. 13, pp. 69-71.

<sup>245</sup> *Ibidem*, p. 69-70. Tale ipotesi ha raccolto il pieno consenso di E. Cioni, *Scultura e smalto* cit., 1998, pp. 469-621, in part. p. 535. Si veda in ultimo R. Bartalini, *Scultori anonimi* cit., in *Scultura gotica senese* cit., 2011, cat. n. 13, p. 322.

del perizoma, sontuoso, audacemente articolato, i cui vivaci abbinamenti cromatici – dal tono avorio del fondo ai preziosi arricchimenti in oro (piccoli rombi) inframezzati da lunghe strisce a caratteri cufici, ai riflussi blu notte dei risvolti – figurano tra i brani più entusiasmanti della policromia presente sulla scultura dipinta senese della prima metà del secolo, e trovano buoni riscontri soprattutto a partire dagli anni venti, tanto nei pittori di formazione ducessa, come Ugolino di Nerio, quanto nei più moderni Simone Martini e Pietro Lorenzetti.

A orientare in questa direzione può fornire qualche elemento utile anche un paragone cronologico con una delle protomi umane che decorano gli sganci della seconda bifora del prospetto meridionale della Cattedrale di Grosseto. Un ciclo decorativo, questo, realizzato in gran parte dalla bottega familiare di Agostino di Giovanni, che, sulla base dei dati araldici scolpiti ai lati del portale di facciata – su tutti la presenza della Balzana (lo stemma della città di Siena, troncato d'argento e nero) –, è possibile datare dopo il 1334, anno in cui Grosseto, dopo un lungo periodo d'indipendenza durato ventidue anni, sotto la protezione del nobile condottiero Bino di Messe degli Abati del Malia, fu nuovamente assoggettata al dominio di Siena.<sup>246</sup> Opere del tipo della protome del Duomo di Grosseto, con la sua sintetica definizione delle forme, l'incisività dei tratti e il rigore volumetrico, ben confermano l'appartenenza dello scultore del grande *Crocifisso* di Montalcino al contesto della scultura senese al passaggio fra il quarto e il quinto decennio del Trecento.

Nel corso di questo studio, grazie a una ricognizione sistematica delle opere catalogate dalla Soprintendenza ai beni storico-artistici delle provincie di Firenze, Pistoia e Prato, ho avuto la possibilità di individuare, nella chiesa dei Cappuccini di Prato, un grande e inedito *Crocifisso* ligneo, che, malgrado il disastroso stato di conservazione, è senza dubbio una delle opere che più si avvicinano, nello stile e nella cronologia, all'esemplare appena esaminato (figg. 304-308).<sup>247</sup>

---

<sup>246</sup> Marcella Parisi, *Maestri di pietra nella Cattedrale di San Lorenzo*, in *La Cattedrale di San Lorenzo a Grosseto. Arte e storia dal XIII al XIX secolo*, catalogo della mostra a cura di Cristina Gnoni Mavarelli e Laura Martini [Grosseto, Fortezza Medicea, Cassero Senese, 29 giugno - 29 settembre 1996], Cinisello Balsamo (Milano) 1996, pp. 31-44, in part. pp. 34-39; R. Bartolini, *Agostino di Giovanni* cit., in *Scultura gotica senese* cit., 2011, cat. n. 7, p. 276, fig. 15.

<sup>247</sup> Soprintendenza di Firenze, scheda OA n. 09/00340143, compilata da Carlo Cinelli nel 1995, dove vengono riportate anche le misure approssimative dell'opera: 180x110 centimetri. Essendo al momento impossibile compiere delle rilievi più precisi circa le reali dimensioni della figura (per la sua ubicazione a circa 5 metri di altezza), non è da escludere che tali misure considerino, come talvolta accade nelle schede di catalogazione, la croce.

Che le origini del *Crocifisso* di Prato fossero da individuare fra la produzione senese del secondo quarto del Trecento è apparso evidente fin dall'unica foto reperita della scultura. Catalogato quale opera toscana del secolo XVIII, in cartapesta dipinta, l'esemplare si trova oggi collocato a diversi metri di altezza da terra, sulla parete di fondo del coro della chiesa dei Cappuccini di Prato, dove giunse negli anni settanta del Novecento, "in séguito ad una serie occasionale e fortuita di scambi", dalla chiesa del convento di Poggio al Vento vicino Siena.<sup>248</sup>

Infarcita pesantemente di strati di gesso e ridipinture recenti, l'opera versa in uno stato di conservazione deprecabile, tale da rendere oggettivamente difficoltosa l'analisi dell'intaglio e dell'effettiva qualità. Un parziale distaccamento interessa il dito alluce e l'alluce del piede destro; alterazioni evidenti riguardano invece le spalle, laddove nei punti d'innesto delle braccia pare essere intervenuta una manomissione, conseguente, con ogni probabilità, al riadattamento della figura alla moderna croce. Dalle lacune della superficie è possibile verificare il reale spessore e la compattezza della crosta, la cui densità raggiunge in determinati punti (in particolare all'estremità del sopracciglio e dello zigomo sinistri) una rilevanza di alcuni millimetri. Si tratta di una scultura imponente e, da quanto è dato constatare, di notevole qualità, giocata su effetti di pacato patetismo nella testa appena reclinata, e sui ritmi mossi del perizoma, caratterizzati da una struttura complessa e ricca d'increspature, che fascia le gambe fin sopra i ginocchi e si articola sul fianco destro in intricati viluppi gotici e annodamenti, che, nella loro eleganza grafica così marcata, non fanno che ribadire l'origine senese e una comunanza di linguaggio con la figurazione di Montalcino.

---

<sup>248</sup> Sono le parole di padre Atanasio Andreini, del convento di Montughi, odierna casa madre dell'Ordine dei Cappuccini in Toscana, riportate dal compilatore della scheda OA Carlo Cinelli, che per maggiore completezza trascrivo di séguito: "Atanasio Andreini, padre cappuccino di Montughi, ha identificato il Crocifisso in questione con quello proveniente dal coro della chiesa di Poggio al Vento (convento senese dell'Ordine), pervenuto alla sede attuale (comunicazione orale allo scrivente)". Si veda la nota 247.

Sul convento di Poggio al Vento, il terzo edificato dai frati nei dintorni di Siena, dopo quello di Montecelso e quello del Gelseto vicino alla Porta Camollia (fondati rispettivamente nel 1536-1537 e nel 1621), si veda F. da Porretta, *Memoriale dei FF. Minori Cappuccini* cit., 1932, p. 48. Il convento di Poggio al Vento fu costruito a partire dal 15 giugno 1880, data a cui risale la posa della prima pietra, con le elargizioni del clero e della nobiltà senese, in particolare i marchesi Bichi Ruspoli Forteguerri. La piccola chiesa fu consacrata il 24 febbraio del 1884 dall'allora vescovo di Massa e Populonia monsignor Giuseppe Morteo. Ancora all'inizio del secolo successivo, il padre Felice da Porretta, nel descrivere la chiesa, si premurò di ricordare la sola tela dell'altare maggiore, un'*Immacolata* opera del pittore purista Alessandro Franchi, allora scomparso da pochi anni (S. da Pisa, *Storia dei Cappuccini toscani* cit., I, 1906, pp. 51, 65-67, 295-298).

La solida e voluminosa struttura del volto rimane percepibile nonostante la complicazione dovuta all'effetto della ridipintura, coi suoi volumi pieni e ampi, i pesanti capelli, e l'emergere ordinato, in minute spirali grafiche, delle ciocche della barba. L'intagliatore del *Crocifisso* dei Cappuccini di Prato si direbbe un campione dell'ornato gotico flessuoso e scorrevole. Abbellendo il vero, predilige terminare le ciocche della barba in eleganti chiocciole. Mi sembra questo un *modus* simile a quello che caratterizza, fra l'altro, la testa del menzionato *Apostolo* di marmo (il possibile *San Giacomo minore*) nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena (figg. 309-310).<sup>249</sup> Se dal particolare delle ciocche della barba si passa a confrontare le strutture dei volti e la forma pronunciata dei nasi, le somiglianze si confermano. E ancor più mi sembra che desti impressione, per identità formale ed espressiva, la soluzione della bocca, che, mentre nel *Crocifisso* dà il senso di una dolorosa agonia ancora in essere, nell'*Apostolo* dà quello di un severo predicare. Al contrario, l'intagliatore del *Cristo* di Montalcino si caratterizza per il modo molto curioso di intagliare la barba e i capelli (figg. 301-303). Non procede per solchi sinuosi, dolci e di gusto gotico, ma frastaglia le ciocchette, e ha un andamento sincopato e impressionistico.

Con simili premesse, dovremo ammettere che è al momento rischioso, considerate le condizioni dell'opera, spingersi oltre nella sua comprensione. A correttivo della cronologia settecentesca, e una volta rimosso l'ostacolo della provenienza, converrà dunque limitarsi a fornire una chiave interpretativa dell'opera, che ne constati i diretti rapporti con il contesto figurativo senese e la ragionevole datazione nel quarto decennio del Trecento.

Tra le opere scultoree di notevole rilevanza in territorio senese andrà segnalato, inoltre, il grande *Crocifisso* della chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Roccalbegna, in provincia di Grosseto (figg. 311-312).<sup>250</sup> Situata sul versante meridionale del Monte Labbro, Roccalbegna fece parte, dal 1216, del dominio degli Aldobrandeschi del vicino borgo di Santa Fiora. Fu durante la seconda metà del Duecento che il centro sorto in luogo dell'antico castro di Roche Albegne fu sottomesso dalla Repubblica di Siena. Durante la

<sup>249</sup> R. Bartalini, *Scultori anonimi cit.*, in *Scultura gotica senese cit.*, 2011, p. 324, figg. 8, 10-11.

<sup>250</sup> L'opera è integra ma pesantemente ridipinta; eccetto gli arti superiori, il tenore dell'intaglio è piuttosto sostenuto. Come attestano le guide e lo scarno materiale fotografico disponibile, fino alla fine del secolo scorso il *Crocifisso* si trovava sulla parete sinistra del presbiterio. Ritenuto "di fattura medievale" e potenzialmente trecentesco ("XIV secolo?") da Bruno Santi, esso figura oggi sull'altare maggiore della chiesa, a coronamento del trittico con la *Madonna col Bambino tra i Santi Pietro e Paolo* di Ambrogio Lorenzetti (Bruno Santi, *Guida storico-artistica alla Maremma*, Siena 1995, p. 229).

prima metà del secolo successivo, a fronte di alcuni debiti contratti dal Comune di Siena, Roccalbegna fu ceduta ai Piccolomini, evento che ne determinò molto presto l'inizio di un progressivo declino, col paese ridotto, nel 1434, a soli ottanta abitanti.<sup>251</sup> I rapporti della cittadina con l'ambiente figurativo senese dei primi decenni del Trecento sono avvalorati, oltre che dal *Crocifisso*, anche dalla presenza, sull'altare maggiore della stessa chiesa, di un celebre trittico di Ambrogio Lorenzetti.<sup>252</sup> La propensione per un panneggio fluido, avvolgente, dai ritmi allentati e i linearismi gotici, come l'effetto di sintesi plastica, di chiarezza compositiva che la figura promana, nella modellazione del torso e nelle notazioni realistiche della testa (volto largo, zigomi in evidenza e un'espressività pungente), richiamano alla mente la scultura senese a cavallo tra gli anni venti e trenta del Trecento, manifestando un possibile debito – come suggerisce Alessandro Bagnoli – nei confronti della produzione matura di Goro di Gregorio (documentato dal 1311-1312 al 1326), maestro del quale, com'è noto, non si conoscono al momento opere in legno dipinto, ma che rappresenta, nel contesto senese del terzo e quarto decennio del secolo, una sostanziale alternativa al pacato 'classicismo' dell'altro principale protagonista della scultura di quegli anni, Agostino di Giovanni.<sup>253</sup>

Documentato come *magister lapidum* dal 1310, e appartenente alla generazione successiva a quella di Camaino di Crescentino e Gano di Fazio, Agostino svolse la propria attività, oltre al resto, in parallelo a quella di Tino di Camaino, di Simone Martini, di Pietro e Ambrogio Lorenzetti, e di Lando di Pietro.<sup>254</sup> Sebbene l'esistenza di opere come l'*Annunciata* del Museo Nazionale di Pisa o il *Sant'Ansano* del Louvre comprovino una consumata competenza di Agostino nell'ambito della scultura lignea, di lui non conosciamo alcun Crocifisso. Diversamente, per quanto riguarda l'attività del figlio Giovanni d'Agostino (documentato dal 1331 al 1347), Enzo Carli e Alessandro Bagnoli hanno proposto in tempi diversi di riconoscergli due esemplari, il più antico dei quali, un tempo nella chiesa di San Francesco a Montalcino (figg. 313-314), si conserva

---

<sup>251</sup> *Ibidem*, p. 225.

<sup>252</sup> Cecilia Alessi, *Ambrogio Lorenzetti a Roccalbegna. Il trittico restaurato*, Asciano (Siena) 2003.

<sup>253</sup> Sull'attività di Goro di Gregorio si vedano, nello specifico, i contributi di Roberto Bartalini, *Goro di Gregorio e la tomba del giurista Guglielmo di Ciliano*, in 'Prospettiva', 41, 1985, pp. 21-38, riedito in *Scultura gotica in Toscana* cit., 2005, pp. 89-115; Idem, *Du nouveau sur Goro di Gregorio*, in 'Revue de l'art', LXXXVII, 1990, pp. 42-51; Idem, *Goro di Gregorio a San Gimignano*, in *Scultura gotica in Toscana* cit., 2005, pp. 151-161; Claudia Bardelloni, Roberto Bartalini, *Goro di Gregorio*, in *Scultura gotica senese* cit., 2011, pp. 233-261.

<sup>254</sup> Per un profilo di Agostino di Giovanni si veda in ultimo R. Bartalini, *Agostino di Giovanni* cit., in *Scultura gotica senese* cit., 2011, pp. 263-288.

oggi nel locale Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra (inv. n. 7MC). Restaurato nel 1994, nonostante la totale perdita dell'antica finitura policroma questo piccolo, interessante *Crocifisso* rivela ancora la sua eccellente qualità e il forte debito verso l'esempio di Giovanni Pisano del Museo dell'Opera del Duomo di Siena.<sup>255</sup> Il carattere incisivo e graffiante dell'intaglio dei capelli (cui, purtroppo, è venuto meno il tassello che integrava la ciocca sinistra), e la pungente espressività del volto, sono stati opportunamente considerati da Bagnoli in relazione alle sofisticate ed eleganti figurazioni pittoriche di Simone Martini. Come per altri scultori senesi del Trecento, anche per l'autore del piccolo *Crocifisso* un tempo nella chiesa di San Francesco la pittura di Simone costituì un punto di riferimento insuperabile. La lettura e la riflessione sugli aspetti stilistici di quest'opera hanno portato puntualmente a riconoscervi la mano di Giovanni d'Agostino.<sup>256</sup> Ed è proprio con lo stile dell'artista, all'altezza del quarto decennio del Trecento, che pare effettivamente confrontarsi la piccola scultura, i cui agili profili, le forme compatte e polite, le piccole pieghe che spezzano i profili del panneggio, e l'espressività dolce e intrisa di *pathos*, trovano un possibile riscontro nelle soluzioni adottate dallo scultore fin dalla sua prima attività documentata, il cui perno cronologico coincide con la realizzazione della Cappella Tarlati nel Duomo di Arezzo, la prima commissione autonoma affidata a Giovanni il 28 gennaio 1334; arrivando sino ad accostarsi con opere generalmente ritenute più mature, su tutte il rilievo in marmo raffigurante *Cristo benedicente* (Siena, Pinacoteca Nazionale, 1340 circa), proveniente dalla chiesa senese di San Domenico, dov'è presente l'analoga, grafica movimentazione della barba (figg. 315-316).<sup>257</sup>

---

<sup>255</sup> Legno intagliato, 75x69 centimetri (la figura del Cristo). L'esemplare dell'Ospedale di Montalcino, proveniente dalla chiesa di San Francesco e arrivato, al termine del restauro, nel locale Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra di Montalcino, è stato opportunamente attribuito a Giovanni d'Agostino da Alessandro Bagnoli. Si veda Alessandro Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, p. 46 (dove la scultura è considerata tra le derivazioni senesi dall'illustre prototipo di Giovanni Pisano nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena); Idem, *Il Museo Civico e Diocesano* cit., 1997, p. 26, n. 7MC (p. 27); Idem, *Una visita al Museo* cit., in *Montalcino* cit., 1998, pp. 101-153, in part. p. 112 (dove lo studioso avanza l'attribuzione a Giovanni d'Agostino). Si vedano inoltre: G. Fattorini, recensione della mostra *Sacre Passioni* cit., 2000, pp. 91-92; Idem, *Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra di Montalcino*, in *La terra dei musei* cit., 2006, pp. 293-301, in part. p. 296; R. Bartalini, *Giovanni d'Agostino* cit., in *Scultura gotica senese* cit., 2011, pp. 328-367, in part., cat. n. 23, p. 349 (che accolgono il riferimento dell'opera a Giovanni d'Agostino).

<sup>256</sup> Si veda la nota 255.

<sup>257</sup> Roberto Bartalini, *Cinque postille su Giovanni d'Agostino*, in 'Prospettiva', 73-74, 1994, pp. 46-73, in part. pp. 62-63; Idem, *La scultura di Giovanni d'Agostino*, in *Scultura gotica in Toscana* cit., 2005, pp. 291-323, in part. p. 318.



Risale invece ad anni più maturi dell'attività di Giovanni il *Crocifisso* della chiesa di San Lorenzo a Poggibonsi pubblicato da Enzo Carli (figg. 317, 319),<sup>258</sup> col quale ci avviciniamo ormai prepotentemente verso una datazione a cavallo tra la fine degli anni trenta e i primissimi anni quaranta (quando lo scultore sta per avviare i lavori al “Duomo Nuovo”), considerato che i referenti stilistici più prossimi sono da individuare in opere quali i rilievi con gli *Evangelisti* e con le *Storie del martirio di San Vittore* di Volterra, provenienti probabilmente dall'arca del Santo, e suddivisi tra il Museo Diocesano e la locale Pinacoteca Comunale, o le figure addossate al fusto del *Fonte battesimale* del Duomo di Montapulciano, o il rilievo con la *Madonna col Bambino tra i Santi Caterina d'Alessandria e Giovanni Battista* nel Museo di Cleveland (Ohio).<sup>259</sup> Tutte opere, queste, contraddistinte da un'eleganza sottile e da tenui passaggi chiaroscurali, dove più pressanti appaiono le suggestioni ‘martiniane’ nella resa sinuosa delle figure, che tendono ora ad assottigliarsi in un dolcissimo gioco di curve e di complicazioni lineari di piani.

Il *Crocifisso* di San Lorenzo dialoga assai da vicino con le sculture di Volterra. La testa del *Cristo*, in particolare, al di là delle diversità imputabili alle dimensioni e al materiale, si confronta molto bene con alcuni dei personaggi presenti nella scena della *Decapitazione del Santo* o con il volto dell'*Evangelista Luca* (figg. 318, 320). È ancora nel *Fonte* poliziano che sono riscontrabili dei parallelismi, nella resa del panneggio come nei contorni della testa, anche se è indubbio che il *Crocifisso* presenti, nella modellazione, un fare più tagliente.

Si presta a un proficuo confronto con l'esemplare di Poggibonsi il *Crocifisso* a braccia mobili della chiesa di Santa Maria di Vitaleta a San Quirico d'Orcia (Siena; figg. 321-322).<sup>260</sup> Lo spesso strato di ridipintura che caratterizza questo testimone non consente,

<sup>258</sup> Legno intagliato e dipinto, 120x118 centimetri (la figura del Cristo). Il *Crocifisso* presenta estese integrazioni di restauro, in particolare della braccia, rese necessarie a causa dei danni riportati durante i bombardamenti dell'ultima guerra. Si vedano: F. Brogi, *Inventario generale* cit., 1897, p. 41; E. Carli, *Sculture inedite* cit., 1948, pp. 129-132; Idem, *Scultura lignea senese* cit., 1951, pp. 29-30; Manfred Wundram, *Toskanische Plastik von 1250 bis 1400*, in ‘Zeitschrift für Kunstgeschichte’, XXI, 1958, pp. 243-270, in part. p. 263; A. Garzelli, *Sculture toscane* cit., 1969, p. 199; M. Lisner, *Holzkruzifixe* cit., 1970, p. 29; Enzo Carli, *Giovanni d'Agostino e il «Duomo Nuovo» di Siena*, Genova 1987, p. 23; R. Bartalini, *Cinque postille* cit., 1994, p. 68; Idem, *Giovanni d'Agostino* cit., in *Scultura gotica senese* cit., 2011, cat. n. 37, p. 351.

<sup>259</sup> Si vedano principalmente le considerazioni di Roberto Bartalini, *Spazio scolpito: la novità del rilievo “pittorico” di Giovanni d'Agostino*, in ‘Prospettiva’, 45, 1986, pp. 19-34, riedito in Idem, *Scultura gotica in Toscana* cit., 2005, pp. 271-289, in part. pp. 281-287.

<sup>260</sup> Secondo le mie conoscenze, l'opera è stata finora presa in considerazione solo in un recente contributo di Guido Tigler. Opportunamente, lo studioso annovera l'intaglio di San Quirico d'Orcia tra

purtroppo, di valutarne a pieno la qualità dell'intaglio. Ciononostante, un raffronto con l'esemplare pubblicato da Enzo Carli pare avvalorare la proposta di collegare la scultura con la produzione di Giovanni d'Agostino. Certo, l'intaglio di San Quirico d'Orcia appare meno risolto, maggiormente astraente e abbreviato nella conformazione del perizoma; tuttavia, sono coerenti i tratti facciali, il modo di far cadere le pieghe del panneggio, e perfino il tracciato lineare che disegna le ossa del costato. Si tratta, a mio parere, di opere concepite ed elaborate all'interno della stessa bottega e in stretta connessione cronologica. Le evidenti incongruenze che differenziano l'anatomia del *Cristo* di San Quirico rispetto all'esempio di Poggibonsi (si vedano le spalle, i fianchi, e l'innaturale articolazione della gamba destra) andranno imputate, evidentemente, a una più marcata presenza di aiuti. Pertanto, alla stregua del suo referente stilistico, l'opera può ragionevolmente datarsi tra la fine degli anni trenta e l'inizio degli anni quaranta del Trecento.

Il diagramma della produzione senese tra il secondo e il terzo quarto del secolo annovera inoltre testimoni già noti quali il *Crocifisso* a braccia mobili del Museo dell'Opera del Duomo di Siena (figg. 323-324), integro della croce originale nodosa, e databile nei primi anni del quarto decennio del Trecento,<sup>261</sup> e il *Crocifisso* detto "delle

---

gli esemplari che, alla stregua del *Crocifisso* dell'Abbazia di Monteoliveto Maggiore, risentono della cultura senese degli anni della fabbrica del "Duomo Nuovo" (1339-1356). Si veda G. Tigler, *Il Maestro del Crocifisso di Camaiore* cit., *Un Crocifisso del Trecento lucchese* cit., 2010, p. 70. Per ulteriori dettagli riguardanti l'opera di Monteoliveto si veda, oltre, la nota 269. Per uno studio sui Crocifissi a braccia mobili, e sulla loro funzione liturgica, si vedano Gesine e Johannes Taubert, *Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen. Ein Betraig zur Verwendung von Bildwerken in der Liturgie*, in 'Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft', XXIII, 1969, pp. 79-121.

<sup>261</sup> Sul *Crocifisso* a braccia mobili del Museo dell'Opera del Duomo di Siena si veda M. Lisner, *Holzkrufix* cit., 1970, p. 28, che ne ipotizza una datazione, a mio parere troppo precoce, intorno, se non addirittura precedente, al 1300 ("um 1300, falls nicht schon früher"), una cronologia accolta negli ultimi tempi anche da Marco Collareta (*Aria* cit., in *Sacre Passioni* cit., 2000, p. 130). Questo *Cristo* a braccia mobili, oggi collocato sul livello intermedio dello scalone che conduce al secondo piano del Museo, è stato talvolta confuso col grande esemplare trecentesco in legno di noce proveniente dall'antico Altare del Crocifisso in Duomo (Silvia Colucci, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello* cit., 2010, cat. A.26, p. 90), altare situato nel transetto destro, che fu di patronato del notaio senese ser Galgano di Cerbone dal 1407, e per il quale l'Operaio Caterino di Corsino, il 4 settembre 1414 (G. Milanese, *Documenti* cit., II, 1854, p. 239; Pèleo Bacci, *Jacopo della Quercia. Nuovi documenti e commenti*, Siena 1929, pp. 52-58, 71-75, 121-122), commissionò a Domenico di Niccolò "dei Cori" – il più esperto maestro di legname a lungo attivo nel cantiere della Cattedrale – le due struggenti figure dei *Dolenti* che, dopo una serie di vicissitudini (Ettore Romagnoli, *Biografia cronologica de' bellartisti senesi dal XII a tutto il XVIII secolo* [ante 1835], 13 voll., Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, mss. L.II. 1-13, ed. stereotipa Firenze 1976, IV, c. 562) iniziate alla metà del Seicento col rinnovamento dell'altare, emigrarono nella chiesa di San Pietro a Ovine (1816), fino ad arrivare, nel 1991, negli ambienti del Museo dell'Opera. Del medesimo complesso, per il quale Domenico di Niccolò modellò inoltre "la voltarella", cioè il tabernacolo in stucco a coronamento dell'altare, e i pittori Gualtieri di Giovanni e Vittorio di Domenico dipinsero la volta e le pareti, lasciando le sculture a Martino di Bartolomeo (G. Milanese, *Documenti* cit., II, 1854, p. 101),

Vedove”,<sup>262</sup> passato anch’esso nel Museo dell’Opera dalla Sagrestia, ma proveniente *ab antiquo* dall’Altare del Santissimo Crocifisso nel Duomo (figg. 325-328),<sup>263</sup> i cui caratteri formali e stilistici – dalla poderosa struttura anatomica, ai tratti semplificati del volto, al modo di curvare e frammentare le pieghe del perizoma – consentono di collocarlo attorno alla metà del secolo.<sup>264</sup>

---

faceva parte anche lo splendido *Compianto sul Cristo morto* commissionato il 29 gennaio 1421 – garante Jacopo della Quercia – allo scultore umbro Alberto di Betto d’Assisi, che s’impegnava a consegnarlo entro tre mesi (si veda Aldo Galli, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello* cit., 2010, cat. A27, pp. 93-94). A dirimere il problema dell’identificazione del *Crocifisso* giungono gli inventari dei beni della sagrestia del Duomo – recentemente pubblicati da Monika Butzek, *Gli inventari della sagrestia della Cattedrale senese e degli altri beni sottoposti alla tutela dell’operaio del Duomo (1389-1546)*, Firenze 2012 –, che, offrendo un panorama molto dettagliato degli oggetti ivi conservati fra il 1389 e il 1546-47, consentono di stabilire con assoluta certezza che il *Crocifisso* a braccia mobili del Museo dell’Opera non può coincidere con quello un tempo sopra l’omonimo altare nella Cattedrale, come peraltro aveva già dedotto Bagnoli osservando le patine a finto bronzo che, prima dei restauri, accomunavano il *Cristo “delle Vedove”* ai *Dolenti* di Domenico di Niccolò (A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, cat. nn. 26 a-b, pp. 116-118, in part. p. 116). A conferma di ciò, tenuto conto che l’Altare del Crocifisso fu smantellato solo sulla metà del Seicento (1650-1651), quando la famiglia Della Ciaia, che ne deteneva allora il patronato, fece demolire il complesso per farlo riedificare in forme moderne da Dionisio Mazzuoli (Alfonso Landi, “*Racconto*” del *Duomo di Siena* [1655 circa], dato alle stampe e commentato da Enzo Carli, Firenze 1992, p. 52; Pèleo Bacci, *Il pittore Mattia Preti a Siena. 2*, in ‘*Bullettino senese di storia patria*’, XXXVIII, 1931, pp. 1-16, in part. pp. 4-5), gli inventari della sagrestia attestano la presenza – perlomeno dal 1397 – di “uno Crocifisso che si tiene in sul’altare maggiore, di legno, e una impeschiata in sagrestia duve si tiene” (M. Butzek, *Gli inventari* cit., 2012, p. 52, n. 412), da identificare, probabilmente, con quello segnalato una decina d’anni prima nell’inventario del 1389 (*ibidem*, p. 28, n. 203). Seguono le occorrenze del 1409 e, soprattutto, del 1429. Quest’ultima, in particolare, ricorda in modo esplicito “uno Crocifisso grande, rilevato, di legno, col piedistallo di marmo (“impeschiata”), el quale sta in su l’altare maggiore per la Settimana Sancta” (*ibidem*, p. 63, n. 784, p. 99, n. 83; il termine “impeschiata”, allusivo alle rocce del Calvario, nell’inventario del Duomo di Siena del 1482 definisce anche la grotta “con graticola di ferro” entro la quale era collocato il citato *Compianto* di Alberto di Betto. Si veda S. Borghesi, S. Banchi, *Nuovi documenti* cit., 1898, p. 317). Il *Crocifisso* da Settimana Santa, da identificare con quello ricordato *in situ* da un pagamento del 1368 “a maestro Francesco del Tonghio e a maestro Jachomo suo figliuolo, per legname e magistero d’uno tabernacolo che feciero per uno Crocifisso che è nella sagrestia” (Vittorio Lusini, *Il Duomo di Siena*, 2 voll., Siena 1911-1939, I, 1911, nota 224 [p. 347]), è attestato stabilmente nella sagrestia nei successivi inventari del 1458 (M. Butzek, *Gli inventari* cit., 2012, p. 297, n. 23) e degli anni 1467, 1473, 1482, 1506, 1520, 1529 e 1547, quando se ne ribabisce l’impiego durante le funzioni del “Venerdi Sancto” (*ibidem*, p. 363, n. 63; p. 419, n. 73; p. 517, n. 74; p. 556, n. 104; p. 605, n. 94; p. 656, n. 77; ma anche C. von Fabriczy, *Kritisches Verzeichnis* cit., 1909, p. 67). Il fatto che l’intaglio del Museo dell’Opera possieda braccia articolabili, tali da consentirne la deposizione durante le celebrazioni della Settimana Santa, conferma, oltre ogni ragionevole dubbio, l’identificazione con il Crocifisso della Sagrestia.

<sup>262</sup> Si veda ancora P. Bacci, *Jacopo della Quercia* cit., 1929, p. 73.

<sup>263</sup> A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, cat. nn. 26 a-b, pp. 116-118, in part. p. 116.

<sup>264</sup> Si veda M. Lisner, *Holzkrufixe* cit., 1970, pp. 29-30. Al tempo della pubblicazione dello studio della Lisner, il *Crocifisso*, il Crocifisso, ancora coperto da una patina a finto bronzo (figg. 325, 327-328), si trovava su una parete nella sagrestia della Cattedrale di Siena, dov’era giunto prima del 1682 (P. Bacci, *Jacopo della Quercia* cit., 1929, p. 73) dopo lo smantellamento dell’originario altare di provenienza, vale a dire l’Altare del Santissimo Crocifisso (si veda la nota 261). Al termine del restauro, l’opera è stata trasferita in una delle sale del Museo dell’Opera, dove, insieme con i *Dolenti* di Domenico di Niccolò e col *Compianto sul Cristo morto* di Alberto di Betto, ricrea idealmente l’antico complesso del Duomo di Siena. Per una puntuale ricostruzione dell’altare si attendono i risultati delle recenti ricerche di Alessandro Bagnoli. Nel volume del 1970 la Lisner pubblicò, fra le opere senesi del Trecento, la fotografia di un grande e interessante esemplare – apparentemente integro della croce originale – rimasto

Una cronologia nel terzo quarto del Trecento si può avanzare per il *Crocifisso* che, almeno dal 1420, epoca a cui risale il primo inventario dei beni del Duomo di Siena, è ricordato “sopra all’Altare di S[an] Iacopo Interciso a lato al campanile”, e identificato – sia pure erroneamente – col miracoloso simulacro portato sul carroccio dai senesi durante la Battaglia di Montaperti (figg. 330-331).<sup>265</sup> Si tratta di una scultura interessante più da un punto di vista storico che qualitativo. Essa colpisce per l’intensa severità del volto, per la netta delineazione dei contorni e per la staticità delle membra, e

---

fino a quel momento inedito, del quale, tuttavia, ignorava l’ubicazione (M. Lisner, *Holzkrufix* cit., 1970, p. 30, nota 95 [p. 47], con rinvio al bianco e nero della fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz, n. 74474). Ravvisando delle analogie con la produzione senese della seconda metà del secolo (in particolare con l’esemplare proveniente dall’Altare del Santissimo Crocifisso in Duomo), la studiosa ipotizzò una datazione tra il 1360 e il 1380 (*ibidem*, p. 30). Durante le mie ricerche ho potuto verificare che l’opera in questione si trova nell’antica pieve di San Polo in Rosso, nel Comune di Gaiole in Chianti (Siena), un luogo difficilmente accessibile poiché di proprietà di un privato (*Toscana [esclusa Firenze]*, Touring Club Italiano, Milano 2001, p. 621). Io stesso non ho avuto la possibilità di visionare l’opera per effettuare le dovute verifiche. Dalle indagini condotte nella fototeca della Soprintendenza di Siena sono tuttavia emerse due fotografie (figg. 329-330), che ci presentano l’opera ubicata sul principale altare della chiesa. L’espressione d’intenso patetismo del volto e l’elaborato sistema delle pieghe del perizoma ne fanno un’immagine di grande fascino. La lettura in chiave senese proposta anni fa dalla Lisner parrebbe, sulle prime, la più ragionevole. Meno lo è, a mio modo di vedere, una cronologia troppo inoltrata nel Trecento. Il *Cristo* di San Polo in Rosso mostra, infatti, caratteri stilistici ancora legati alla produzione tra il terzo e il quarto decennio del secolo. Il perfetto bilanciamento della figura sulla croce, e la struttura affusolata del fusto, ripartito al centro da un profondo scavo e segnato ai lati dal tenue tracciato delle linee del costato, sono tratti che troviamo ancora in esemplari senesi scalabili nel secondo decennio del Trecento (si pensi al *Crocifisso* di Marco Romano un tempo a Radi di Montagna, o alla derivazione nella chiesa dell’Osservanza di Montalcino). Il complesso gioco del panneggio, le cui pieghe si sviluppano creando potenti sottosquadri, punte acutangole e concave rimborsature, trova ancora origine nelle sottili astrazioni della tradizione d’inizio secolo, che è qui ripresa e complicata da un’elaborazione gotica più accentuata. I richiami alla cultura senese tra secondo e terzo decennio del Trecento si manifestano innanzitutto nella forte carica patetica e nell’accurata mestizia del volto, nella ricercata compostezza dei riccioli della barba e nella folta capigliatura dalle grandi ciocche serpentine. Tornano, inoltre, i tratti morfologici del volto, l’insistito inarcarsi delle sopracciglia, il grande naso prominente e il pronunciamento degli zigomi, o, ancora, il modo di rendere le labbra aperte e un po’ tumide, il taglio degli occhi e le incisioni dei capelli. Mi riservo comunque di esprimere un giudizio definitivo dopo aver esaminato l’opera dal vero.

<sup>265</sup> M. Lisner, *Holzkrufix* cit., 1970, nota 94 (p. 47). Registrata da Francesco Brogi negli anni sessanta dell’Ottocento come opera di autore ignoto “tra il XII e il XV secolo” (F. Brogi, *Inventario degli oggetti d’arte della provincia di Siena [Siena intra moenia]*, 1862-1865, manoscritto presso l’Amministrazione Provinciale di Siena con copia dattiloscritta presso la Biblioteca della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le Province di Siena e Grosseto, VII/1, n. 84), per Enzo Carli la scultura, “di derivazione vagamente maitanesca”, ma con la testa rifatta nei “primi del Quattrocento”, risaliva agli anni intorno al 1330 o 1340 (E. Carli, *La scultura lignea italiana* cit., 1960, p. 42). Tale ipotesi si è rivelata infondata, sia sul piano della cronologia, che io tenderei a collocare nel terzo quarto del Trecento, sia per quanto concerne la testa, che, sebbene scolpita in un pezzo di legno a parte, come le braccia, si è rivelata coerente col resto della figura (140x140 centimetri). Le vicende del cosiddetto *Crocifisso di Montaperti*, e i suoi ripetuti spostamenti all’interno della Cattedrale – dall’Altare di Sant’Iacopo Interciso, dove risulta ancora al tempo di Fabio Chigi (1625-1626), alla temporanea permanenza nella Cappella del Battista, al definitivo trasferimento sull’altare della Congregazione di San Pietro (il primo del transetto sinistro, dove tuttora si trova) – sono ripercorse nel dettaglio da Silvia Colucci (*Il cosiddetto “Crocifisso di Montaperti” dall’Altare di Sant’Iacopo Interciso a quello della Congregazione di San Pietro*, in *Le sculture del Duomo* cit., 2009, pp. 144-145).

appare profondamente dissimile dagli effetti di vibrante pittoricismo di Lando di Pietro o dalle eleganze puntute delle opere di Agostino di Giovanni e Giovanni d'Agostino. Profondamente diverso, ma risalente con ogni probabilità al medesimo periodo, è il *Crocifisso* della chiesa del Suffragio di Siena (oratorio della Contrada della Giraffa; figg. 333-335).<sup>266</sup> Si tratta di una scultura imponente, sebbene non del tutto risolta sul piano formale: basti vedere il panneggiare piano e poco franto del perizoma, o l'eleganza siglata – perfino astrattiva – della struttura del corpo, concepito in una posa quasi frontale nell'estremo trapasso. Alla cultura senese di metà Trecento rimanda la mesta naturalezza del volto, intensamente caratterizzata nella carnosa definizione della bocca semiaperta e delle palpebre socchiuse, o la sinuosa modellazione della barba, resa morbida e ondulata in spesse ciocche che si attorcigliano sotto il mento. Proporre un'identificazione circostanziata per questa scultura è difficile. Per tentare di comprendere la cronologia, Alessandro Bagnoli, che ha seguito il restauro dell'opera, ha suggerito per qualche confronto utile alcune teste marmoree negli sguanci delle ultime due finestre prossime al grande occhio dell'abside del Duomo di Siena, per le quali furono emessi dei pagamenti nel 1356 e nel 1357.<sup>267</sup> Allo stato attuale delle conoscenze, pertanto, una datazione al sesto decennio del Trecento sembra la più probabile.

---

<sup>266</sup> Dell'esemplare oggi nell'oratorio della Contrada della Giraffa (158x145 centimetri), situato nella cripta della Collegiata di Santa Maria in Provenzano, non si conoscono né l'antica provenienza né le vicende che ne permisero la sistemazione, verso la fine del secondo decennio del Seicento, sull'altare del transetto sinistro della Collegiata, dov'era sistemato sopra una tela del pittore senese Agostino Marcucci (Pèleo Bacci, *L'elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena compilato nel 1625-26 da Mons. Fabio Chigi, poi Alessandro VII*, in 'Bullettino senese di storia patria', XLVI, 1939, pp. 198-215, pp. 297-337, in part. p. 317). La prima attestazione della scultura nell'odierno luogo che la ospita risale ad Angiolo Maria Carapelli (*Notizie delle chiese e delle cose riguardevoli di Siena*, 1723 c.a, Siena, Biblioteca Comunale, ms. B.VII.10, c. 296), che, nella prima metà del Settecento, indica il *Crocifisso* già presso l'altare di destra nell'oratorio del Suffragio, dove in effetti lo vide il Brogi, che lo ritenne opera del XV secolo di "nessun merito artistico" (F. Brogi, *Inventario degli oggetti cit.*, 1862-1865, VII/28, n. 1). In un volume pubblicato alcuni anni fa, dedicato agli oratori delle contrade di Siena (Daniele Ceccherini, *Gli oratori delle contrade di Siena*, Siena 1995, pp. 75-79, in part. p. 78), la scultura è descritta sull'altare di destra del Suffragio, con un ipotetico ma improprio riferimento alla "scuola di Jacopo della Quercia". Il recente restauro condotto da Silvia Bensi, sotto la direzione di Alessandro Bagnoli, ha consentito il recupero dell'originale policromia, alla quale avrà provveduto, come di consueto, un pittore collaboratore del maestro d'intaglio. La qualità della scultura e la finezza della pittura naturalistica sono adesso pienamente leggibili.

<sup>267</sup> Tale possibilità è stata indicata da Alessandro Bagnoli in occasione della presentazione del restauro dell'opera, il 29 marzo 2012. All'impresa presero parte alcuni maestri operanti nel cantiere della Cattedrale, fra cui furono i noti Giovanni di Cecco e Niccolò di Cecco del Mercia, come pure gli sconosciuti Francesco di Vanni, Michele di Nello, Antonio di Brunaccio, Paolo di Matteo, Luca di Cecco, Niccolò di Meuccio e Niccolò di maestro Iacomo (A. Giorgi, S. Moscadelli, *Costruire una cattedrale cit.*, 2005, nota 246 [p. 101]).



Una cronologia nel terzo quarto del Trecento è stata avanzata anche per il monumentale esemplare in legno di noce che dal 1701 si trova esposto nella Cappella del Santissimo Crocifisso dell'Abbazia di Monteoliveto Maggiore (figg. 336-337), casa madre della congregazione benedettina di Santa Maria in Oliveto, sorta nel 1319 su iniziativa del nobile senese Bernardo Tolomei (Siena, 1272-1348).<sup>268</sup> Una tradizione agiografica vuole che questo *Crocifisso* abbia parlato al beato Bernardo. Tuttavia, come gli studi hanno opportunamente rilevato, l'intaglio presenta caratteri formali – la ritmica ondulazione del panneggio, i tratti fortemente geometrizzanti del volto e l'anatomia piuttosto generica, ridotta quasi a sigle grafiche – analoghi ai modi propri della scultura senese della seconda metà del secolo;<sup>269</sup> “quella”, cioè, “che procede dal forte esempio di Agostino di Giovanni e del figlio Giovanni e viene portata avanti dal più giovane fratello Domenico, che per lungo tempo fu capomaestro del Duomo di Siena”.<sup>270</sup>

Con il naufragare, nel 1356, dell'ambizioso progetto dell'ampliamento del Duomo Nuovo, per buona parte del successivo decennio conosciamo molto poco riguardo alle vicende della scultura a Siena, le cui sorti sembrano risollevarsi solo alla metà degli anni settanta, con l'avvio di una nuova e importante fabbrica dipendente anch'essa dall'Opera di Santa Maria, quella della Cappella di Piazza del Campo. A quest'ultima si diede avvio nel 1374, e vi fu coinvolta una nuova squadra di maestri, tra i quali spiccano i nomi noti di Giovanni di Cecco e Mariano d'Agnolo Romanelli.

Il 1356 segna dunque il concludersi di un'epoca: la prima, autentica stagione della scultura gotica senese. E tuttavia, dal punto di vista della produzione di sculture in legno

---

<sup>268</sup> Legno intagliato e dipinto, 250x140 centimetri; policromia antica, ma non originale. Si veda Alessandro Bagnoli, *L'altare del Crocifisso restaurato a Monteoliveto Maggiore*, in *Restauri e recuperi in terra di Siena*, XI settimana dei Beni Culturali (dicembre 1995), Badesse (Siena) 1995, s.p.

<sup>269</sup> *Ibidem*. L'opera figura elencata dal Brogi (F. Brogi, *Inventario generale* cit., 1897, p. 30). Enzo Carli (in *L'Abbazia di Monteoliveto*, a cura di Isidoro Maria Minucci, Siena 1961, p. 54) ritenne il *Crocifisso* “più prossimo alla fine che agli inizi del Trecento”. Un'opinione diversa fu espressa da Margrit Lisner, che, pur riconoscendo il carattere senese dell'opera, né ipotizzò una datazione fra il 1330 e il 1345 (M. Lisner, *Holzkrufixe* cit., 1970, p. 28, nota 83 [p. 47]). Per quanto sia difficile stabilirne l'origine e la precisa datazione, a causa soprattutto dello stato di conservazione alterato, si colloca probabilmente verso la metà del Trecento il grande *Crocifisso* visibile oggi presso l'altare di sinistra della chiesa della Compagnia del Corpus Domini di Montalcino, dove giunse, dopo il restauro del 1989 – in sostituzione del grande esemplare, attribuito ad Angelo di Nalduccio, del Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra di Montalcino –, dalla vicina chiesa di Santa Croce, sorta in luogo di un antico oratorio trecentesco soppresso nel 1785 (*L'Amiata e la Val d'Orcia*, a cura di Bruno Santi, Milano 1999, p. 66).

<sup>270</sup> A. Bagnoli, *L'altare del Crocifisso* cit., 1995, s.p. Si veda, inoltre, la nota 269. Per una ricostruzione della personalità di Domenico d'Agostino si veda Roberto Bartolini, *Agostino di Giovanni e compagni. II. Il possibile Domenico d'Agostino*, in ‘Prospettiva’, 61, 1991, pp. 29-37; Idem, *Il possibile Domenico d'Agostino*, in *Scultura gotica in Toscana* cit. 2005, pp. 337-347; Idem, *Domenico d'Agostino*, in *Scultura gotica senese* cit., 2011, pp. 369-382.



dipinto, e nel caso specifico di Crocifissi, i due decenni successivi vedono la realizzazione di alcuni importanti esemplari. Entro tale arco temporale si colloca, ad esempio, il grande *Crocifisso* proveniente dalla chiesa del Corpus Domini di Montalcino, già nella chiesa del conservatorio di Santa Caterina da Siena e oggi nel vicino Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra (figg. 338-339). I caratteri di indeterminatezza, la mancanza di volumi, e la resa astratta e semplificata delle forme, che rendono questa scultura poco apprezzabile sotto il profilo della resa plastica, hanno spinto Alessandro Bagnoli a domandarsi se non potesse trattarsi di un'opera realizzata dal pittore e scultore, originario di Montalcino, Angelo di Nalduccio.<sup>271</sup> In analogia con quanto riscontrato da Bagnoli, i tratti semplificati del nostro *Cristo*, la sua impostazione pencolante e disarticolata sulla croce, e la sua espressività trasognata e un po' *naïve*, confermano che ci troviamo di fronte a uno scultore non molto dotato, il quale affida il risultato delle proprie figurazioni più alle potenzialità offerte dalla naturale conformazione del legno che a un'effettiva perizia plastica. Sull'intero quadro pesa

---

<sup>271</sup> Si veda A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, pp. 72-79, in part. p. 72. Nessuna notizia antica è emersa su questo esemplare (182x158 centimetri), che appare per la prima nell'inventario redatto dal Brogi nella seconda metà dell'Ottocento. Si tratta dell'esemplare che fino a non molto tempo fa si trovava collocato sull'altare laterale sinistro della chiesa del Corpus Domini di Montalcino, dove giunse dal conservatorio di Santa Caterina da Siena. Qui lo ricorda ancora il Brogi nel 1862: "Cristo in croce, figura di tutto rilievo, scolpita in legno" (F. Brogi, *Inventario generale* cit., 1897, p. 254). Nel 1969, tra le pagine di un suo articolo sulla scultura senese del Quattrocento, Carlo Del Bravo registrava l'opera segnalandola agli specialisti del Trecento (Carlo Del Bravo, *Schede sulla scultura senese del Quattrocento*, in 'Antichità viva', VIII, 1969, 1, pp. 15-21, in part. p. 15; M. Lisner, *Holzkrufixe* cit., 1970, nota 64 (pp. 45-46), allude all'intaglio, senza nominarlo esplicitamente, rinviando all'articolo di Del Bravo). Citato da un documento che lo ricorda come confratello della locale Compagnia di San Pietro (A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, p. 72), Angelo di Nalduccio – o di "Narduccio", com'è ricordato nell'atto – è da identificare, secondo una plausibile ipotesi di Gaudenz Freuler, con l'autore che sottoscrive la figura dell'*Angelo annunciante* esposta nello stesso Museo: "Angielus sculpsit et pinsit" (Gaudenz Freuler, *Bartolo di Fredi Altar für die Annunziata-Kapelle in S. Francesco in Montalcino*, in 'Pantheon', XLIII, 1985, pp. 21-39, in part. pp. 24, 28, 30-31, nota 39 [p. 38]). Si tratta di una commessa risalente al 1370, che il maestro ottenne dal rettore dell'Arte dei Calzolari, Tofo Bartalini, a complemento di un gruppo dell'*Annunciazione* – da collocare nell'omonima cappella della chiesa di San Francesco a Montalcino, ai lati del grande polittico con l'*Incoronazione della Vergine* di Bartolo di Fredi (1387-1388) – di cui, nel 1369, era stata portata a termine la sola figura della *Vergine*: un'opera che Alessandro Bagnoli ha proposto di riferire a Domenico d'Agostino, figlio di Agostino e fratello del celebre Giovanni, che a quel tempo era scultore tra i più accreditati e capomaestro dell'Opera del Duomo di Siena (A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, cat. n. 14, pp. 73-77; Idem, in *Il Museo Civico* cit., 1997, pp. 24-27, p. 28, n. 3MD). In tutto l'arco del Trecento senese, il caso di Angelo di Nalduccio è al momento l'unico che vede convergere in un unico artista la duplice competenza di pittore e di maestro di legname. Una deroga, insomma, alla prassi comune che vuole la collaborazione distinta e paritetica fra scultori e pittori, così com'è attestato da numerosi esempi: dalla *Madonna annunciata* del Museo di San Matteo a Pisa, sottoscritta congiuntamente, nel 1321, da Agostino di Giovanni e Stefano Acolti (R. Bartalini, in *Scultura dipinta* cit., 1987, cat. n. 10, pp. 56-60), al caso dell'*Annunciazione* di Jacopo della Quercia nella Collegiata di San Gimignano, dove, oltre alla firma dello scultore e alla data 1426, figura il nome del pittore, particolarmente versato nella dipintura di sculture, Martino di Bartolomeo (si veda in ultimo Aldo Galli, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello* cit., 2010, cat. A29, pp. 96-97).

inoltre l'effetto dell'attuale cromia non originale, frutto di un rinnovamento moderno, probabilmente cinquecentesco.

Allo stesso Bagnoli si deve la pubblicazione di un altro esemplare ilcinese scalabile al terzo quarto del Trecento, vale a dire il grande *Crocifisso* un tempo nella sagrestia della chiesa di San Pietro, trasportato anch'esso nelle raccolte del Museo Civico di Montalcino (figg. 340-341). Restaurato nel 1997, questo testimone figura tra le più impressionanti sculture in legno dipinto della fine del Trecento nelle raccolte del Museo. Con le sue dimensioni ragguardevoli,<sup>272</sup> la resa allungata e come disossata dei dettagli anatomici, e la languida sofferenza che ne caratterizza il volto, esso richiama alla mente certe immagini del Cristo crocifisso raffigurate da molti pittori senesi del Trecento, e che rintracciano i loro archetipi più lontani e importanti nelle formulazioni che, sulla scia della *Crocifissione* dipinta da Duccio nel tergo della Maestà del Duomo di Siena, saranno sviluppate – in senso gotico – da Simone Martini e dai suoi seguaci. Le articolazioni dinoccolate, gli allungamenti esagerati, e la resa sfibrata e disossata del torso e delle membra che caratterizzano questo esemplare andranno lette in parallelo con la produzione senese del terzo quarto del Trecento.<sup>273</sup>

Ma è soprattutto la raffinata policromia originale, riportata alla luce dal restauro del 1997, uno degli aspetti di maggior pregio di questa scultura. Recuperata sotto uno strato di ridipintura recente, la fine pellicola pittorica, distinta dai toni diafani dell'incarnato, e l'avorio del perizoma intagliato rivestito di 'ricami' d'oro e punzonato contribuiscono non poco a stemperare il dramma della figurazione. Com'è consuetudine tra le sculture in legno dipinto prodotte a Siena fra Tre e Quattrocento, anche questo *Crocifisso* ilcinese non è privo di raffinate notazioni naturalistiche: ad esempio nella resa sottile, in punta di pennello, della peluria attorno ai capezzoli, o di quella che realisticamente affiora nella zona del pube o delle ascelle. Il *Crocifisso* un tempo nella Chiesa di San Pietro a Montalcino è una riprova, dunque, di quanto importante, paritetico e distinto fosse il rapporto di collaborazione fra i pittori e i maestri di legname, laddove allo scultore competevano l'intaglio e la finitura in gesso della figura, mentre al pittore spettavano la delicata stesura della cromia e l'eventuale inserto, sulle superfici ben tornite, di decori in oro e di punzonature.

---

<sup>272</sup> Legno intagliato e dipinto, 186x170 centimetri.

<sup>273</sup> A. Bagnoli, *Il Museo Civico* cit., 1997, p. 36, n. 10MD p. 56; Idem, *Una visita al museo* cit., 1998, pp. 101-153, in part. p. 120.

Nel panorama molto rarefatto della scultura a Siena del tardo Trecento, è venuta emergendo, nella seconda metà degli anni ottanta, la personalità di un anonimo artista la cui vicenda, per molti aspetti, deve aver avuto luogo negli anni tra i lavori alla Cappella di Piazza del Campo (1376-1382) e l'aprirsi del Quattrocento. Uno scultore di notevole levatura che, percorrendo una direzione affine a quella di Mariano d'Agnolo Romanelli, partecipò delle tendenze di *revival* martiniano particolarmente in voga fra i pittori del tempo.<sup>274</sup> Tale artista, la cui attività si dispiega nell'arco dell'ultimo ventennio del Trecento, e attorno al quale, fin dagli anni settanta del secolo scorso, fu radunato un piccolo ma coerente nucleo di opere lignee, riconosciute da Enzo Carli quali prove “degli esordi o della prima maturità” di Domenico di Niccolò “dei Cori” – l'*Annunciazione* della chiesa di San'Antonio a Montalcino (oggi nel Museo Civico e d'Arte Sacra)<sup>275</sup> e i due Crocifissi della chiesa di San Pietro a Ovile (figg. 343, 346) e dell'oratorio dei Disciplinati della Beata Vergine Maria, sotto le volte dello Spedale di Siena (figg. 342, 344-345) –,<sup>276</sup> è stato designato con l'etichetta critica di ‘Maestro del Crocifisso dei Disciplinati’,<sup>277</sup> dal nome dell'opera che ancora oggi conserva la destinazione originaria,<sup>278</sup> e che una pia tradizione vuole addirittura responsabile della vocazione monastica di San Bernardino da Siena.<sup>279</sup>

<sup>274</sup> Si veda in particolare A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, pp. 80-95.

<sup>275</sup> E. Carli, *La scultura lignea* cit., 1951, pp. 44-46.

<sup>276</sup> Enzo Carli, *Luoghi ed opere d'arte senesi nelle prediche di Bernardino del 1427*, in *Bernardino predicatore nella società del suo tempo*, XVI Convegno internazionale del Centro di studi sulla spiritualità medioevale [Todi, Accademia Tudertina, 9-12 ottobre 1975], Todi 1976, pp. 153-182, in part. pp. 177-181; Idem *Sculture inedite senesi del Tre e del Quattrocento*, in *Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento*, Atti del Convegno di Studi a cura di Giulietta Chelazzi Dini [Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2-5 ottobre 1975], Firenze 1977, pp. 15-29, in part. pp. 18-20. L'antica Compagnia della Beata Vergine Maria è attestata fin dal 1222. Ne fece parte anche San Bernardino da Siena – come egli stesso afferma a conclusione della sua ultima predica, la quarantacinquesima (Bernardino da Siena, *Le prediche volgari*, a cura di Piero Bargellini, Roma 1936, p. 1100) –, e fu detta dei Disciplinati, o della “Madonna della Buca”, quando trasferì la propria sede dalla “confessione” del Duomo sotto le volte dello Spedale di Siena (Alfredo Liberati, *Chiese, monasteri, oratori e spedali senesi. Ricordi e notizie*, in ‘Bulettno senese di storia patria’, XLVI, 1939, pp. 157-167, in part. p. 163).

<sup>277</sup> R. Bartalini, in *Scultura dipinta* cit., 1987, pp. 96-100 (in part. p. 96). Una cauta proposta volta a integrare il *corpus* del raro maestro è stata avanzata negli ultimi tempi da Aldo Galli (*Da Jacopo della Quercia a Donatello* cit., 2010, cat. E.20, p. 400), il quale ha riconosciuto a questo personaggio il *Busto reliquiario di una compagna di Sant'Orsola* – la martire trucidata a Colonia dagli unni, insieme con undicimila vergini, papa Ciriaco e il suo séguito –, che si conserva nella Cappella degli Ubriachi del Museo di Santa Maria Novella a Firenze.

<sup>278</sup> L'inventario dei beni della Compagnia, del 1492, pubblicato da Luigi de Angelis (*Capitoli dei Disciplinati* cit., 1818, p. 123, n. 68), ricorda “un tabernacolo di legno dentrovi un Crocifisso di legno, circa quarti tre lungo”. Si consultino inoltre Luciano Banchi, *Capitoli della Compagnia dei Disciplinati* cit., 1866, pp. 90, 97-98, e F. Brogi, *Inventario degli oggetti* cit., 1862-1865, VII/34, n. 2 (sull'altare laterale dell'oratorio: “Gesù in croce. Figura di grandezza naturale scolpita in legno. Prima metà del sec. XIV”). L'opera (altezza: 174,5 centimetri) non è compresa nel pur approfondito studio di Margrit Lisner.

Nonostante l'errato riferimento a Domenico di Niccolò, è comunque merito di Enzo Carli l'aver reso noto lo splendido *Crocifisso* dei Disciplinati di Siena; come, del resto, l'aver collegato a questo esemplare anche il testimone di San Pietro a Ovile.<sup>280</sup>

---

Anche la letteratura locale ne dà brevissime menzioni: così, ad esempio, Giovan Antonio Pecci, ripreso da Giovacchino Faluschi, si limita ad annotare: "Le rozze pitture esistenti nell'ingresso di questa Compagnia sono della maniera antica del 1400, siccome l'immagine del Crocifisso con San Bernardino e Santa Caterina, che nel primo altare di essa si osserva" (Giovanni Antonio Pecci, *Ristretto delle cose più notabili della città di Siena a uso de' forestieri*, Siena 1761, p. 39; Giovacchino Faluschi, *Breve relazione delle cose notabili della città di Siena*, Siena 1784, p. 53; ed. 1815, p. 48); segue un rapido riferimento di Fabio Chigi: "Il Crocifisso antico per devotione" (P. Bacci, *L'elenco delle pitture, sculture e architetture* cit., 1939, p. 302). Francesco Brogi colloca l'opera nella prima metà del Trecento (F. Brogi, *Inventario degli oggetti* cit., 1862-1865, VII/5, n. 5). Un giudizio estetico è espresso nella guida di Siena di William Heywood, Lucy Olcott, *Guide to Siena: history and art*, Siena 1924, p. 314 (che giudicano l'opera "a fine wooden Crucifix"). I primi riferimenti dell'opera a Domenico "dei Cori" si devono a Enzo Carli, che ritenne di qualità più alta l'esemplare dei Disciplinati, propendendo per una datazione entro gli ultimi due decenni del Trecento (E. Carli, *Luoghi e opere d'arte senesi* cit., 1976, pp. 153-182, in part. pp. 177-181; Idem, *Sculture inedite senesi* cit., 1977, pp. 15-29, in part. pp. 19-20). Tale cronologia è stata accolta anni dopo da Daniela Gallavotti Cavallero e Roberto Baralini (D. Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala* cit., p. 382; R. Bartalini, in *Scultura dipinta* cit., 1987, pp. 96-100, in part. pp. 96-98).

<sup>279</sup> L'ipotesi è formulata da M. Bertagna, *L'Osservanza di Siena* cit., I, 1963, nota 30 (pp. 18-19). Si veda inoltre E. Carli, *Luoghi e opere d'arte senesi* cit., 1976, pp. 181-182. Come ha evidenziato il Carli, che la relazione tra il *Crocifisso* dei Disciplinati e la vocazione di San Bernardino sia venuta meno nel tempo si deve con ogni probabilità al fatto che, come afferma Bertagna, si ritenne "senza alcun fondamento" che i colloqui tra il santo e il Cristo avvenissero, non già nell'oratorio dei Disciplinati, ma nell'orto degli Albizzeschi fuori Porta Tufi (Siena). Il padre Bertagna sostiene, a buon diritto, che tale vicenda non ha nulla a che vedere col piccolo testimone ligneo che oggi si conserva nell'oratorio della Compagnia del Beato Andrea Gallerani e di San Sebastiano in Camollia a Siena, che la tradizione identifica con quello usato da Bernardino nella sua predicazione senese del 1425, e che fu da lui donato alla Compagnia di San Giovanni Battista della Morte sotto le volte del Duomo di Siena (si veda il capitolo sul Quattrocento a Siena, alla nota 8). Ai piedi del *Cristo* dei Disciplinati fu posto, probabilmente nel Cinquecento, il *titulus* ligneo su cui si legge l'iscrizione, in capitali dorate, "HAEC CRUCIFIXI IMAGO / AD BERNARDINUM / NUDUM IESUM CHRISTUM / NUDAM CRUCEM CHRISTI / NUDUS SEQUERE", che, stando alla tradizione di uno dei più antichi biografi del santo, Leonardo Benvoglianti, parafrasa le parole che Bernardino avrebbe udito da un Crocifisso, e che lo indussero a indossare l'abito francescano (*ibidem*, p. 180).

<sup>280</sup> [Ettore Romagnoli], *Nuova guida della città di Siena per gli amatori delle belle arti*, Siena 1822, p. 130. Nel trattare della chiesa di San Pietro a Ovile, Romagnoli ricorda: "nell'altare appresso a quello maggiore è il Crocifisso già esistente nell'abolita chiesa di Santa Petronilla, colle statue esprimenti Maria Vergine e San Giovanni evang[elista], plastici lavori del Vecchietta" (queste ultime provengono dal menzionato Altare del Crocifisso del Duomo di Siena e sono opere di Domenico di Niccolò "dei Cori"). Si consultino inoltre Idem, *Cenni storico-artistici di Siena e de' suoi suburbj*, Siena 1836, p. 56; F. Brogi, *Inventario degli oggetti* cit., 1862-1865, VII/5, n. 5 (che conferma la presenza sul secondo altare di sinistra di un "Gesù in croce, la Madonna e San Giovanni: figure in tutto rilievo scolpite in legno, in grandezza naturale. Maniera del Vecchietta. Sec. XV"); C. von Fabriczy, *Kritisches Verzeichnis* cit., 1909, pp. 79-80; M. Lisner, *Holzkruzifixe* cit., 1970, p. 30 (che colloca puntualmente l'opera nella produzione senese di fine Trecento); Giulietta Chelazzi Dini, Giovanni Previtali, in *Jacopo della Quercia nell'arte del suo tempo*, catalogo della mostra [Siena, Palazzo Pubblico, 24 maggio - 12 ottobre 1975], Firenze 1975, p. 17. In particolare, questi due ultimi studiosi, nella nota introduttiva al catalogo, si domandavano se dietro "lo splendido e pressoché ignorato 'Crocifisso' di San Pietro a Ovile" non potesse nascondersi un'opera di Domenico di Niccolò "dei Cori": un'ipotesi di lavoro presto accolta e sviluppata dal Carli (E. Carli, *Luoghi e opere d'arte senesi* cit., 1976, pp. 178-179; Idem *Sculture inedite senesi* cit., 1977, pp. 15-29). Di parere diverso è Roberto Bartalini (in *Scultura dipinta* cit., 1987, pp. 96-100, in part. pp. 96-98), che considera il *Cristo* di San Pietro a Ovile l'opera più antica del *corpus* del di 'Maestro del Crocifisso dei Disciplinati'.

Le opere del ‘Maestro del Crocifisso dei Disciplinati’ si collocano a monte del rinnovamento tardogotico avviato a Siena, nei primi decenni del Quattrocento, da Jacopo della Quercia, Francesco di Valdambrino e Domenico di Niccolò “dei Cori”.<sup>281</sup> Le sue creature sono esseri maestosi e al tempo stesso ricercati, nella sottile e astratta definizione dei volti, delineati da contorni purissimi, di un’altera e fascinosa eleganza. La soave gravità dei loro grandi corpi e la struttura un po’ rigida delle membra conferiscono a queste figure un’aura di vaga malinconia e di composto patetismo. Spiccano per la meticolosa sottigliezza dei capelli, che ricadono ai lati della testa con ritmo regolare e ondoso, e della barba, modulata in graziosissime ciocche, composte o esuberanti, come piccoli ciuffi d’erba. In antitesi con la tradizione precedente, la costruzione del corpo appare adesso del tutto diversa, più salda ed equilibrata, meglio definita nella pienezza dei volumi e nella sensibile tornitura del torso, sebbene non del tutto immune da alcune amabili ingenuità (arti tesi e oblunghe, e mani a forchetta). Siamo di fronte alle prove di un notevolissimo maestro, i cui sviluppi s’inseriscono perfettamente nel clima da gotico tardo della Siena di fine secolo, trovando un valido corrispettivo nelle figurazioni di pittori come Andrea o Taddeo di Bartolo, autori che in quegli anni, in un più ampio e complesso fenomeno di *revival* dei modelli dell’illustre passato trecentesco, andavano riscoprendo i grandi esempi di Simone Martini. Le radici formali delle opere di questo maestro andranno comunque ricercate tra le statue degli *Apostoli* della Cappella di Piazza del Campo, rispetto alle quali, tuttavia, egli non subisce la dipendenza dalla statuaria di Giovanni Pisano.

---

<sup>281</sup> R. Bartalini, in *Scultura dipinta* cit., 1987, cat. n. 21a-b, pp. 97-100, in part., pp. 97-98.

## **2. Il Quattrocento a Siena**



## 2.1 Profilo introduttivo.

La produzione senese di Crocifissi lignei del Quattrocento è rimasta un po' ai margini degli interessi della storiografia moderna. I più recenti apporti degli studi e le indagini di carattere filologico si sono infatti concentrati in prevalenza sulla grande stagione trecentesca. Non si può affermare che il panorama del Quattrocento a Siena sia meno variegato, ricco di articolazioni e di personalità di grande spessore: tutt'altro. Fin dagli anni settanta del secolo scorso le ricerche hanno infatti contribuito ad arricchire in modo sostanziale lo stato delle conoscenze di quel periodo, resuscitando opere o conferendo maggior concretezza a personalità fondamentali dell'orizzonte tardogotico senese, come Jacopo della Quercia, Francesco di Valdambrino o Domenico di Niccolò "dei Cori",<sup>1</sup> oppure, ridisegnando contorni più definiti delle arti a Siena negli anni del pontificato di Pio II (1458-1464), segnati dall'azione grandissima e anticanonica di Donatello, impegnato nel suo secondo soggiorno senese (1457-1461), e attraversati dall'attività di maestri di rinomato spessore, quali furono Antonio Federighi e Lorenzo di Pietro "il Vecchietta".<sup>2</sup> Un'intrecciata serie di fatti che, poco dopo la metà del secolo, orientò in modo definitivo le sorti della scultura locale nel vivo del Rinascimento, aprendo in questo modo la strada alle nuove esperienze che, in più flagrante continuità con i

---

<sup>1</sup> Sul contesto delle arti a Siena in questo periodo si vedano la recente rassegna: *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di Max Seidel [Siena, Santa Maria della Scala - Opera della Metropolitana - Pinacoteca Nazionale, 26 marzo - 11 luglio 2010], Milano 2010; e *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450*, catalogo della mostra a cura di Alessandro Bagnoli e Roberto Bartolini [Siena, Pinacoteca Nazionale, 16 luglio - 31 dicembre 1987], Firenze 1987.

<sup>2</sup> Sulla presenza di Donatello a Siena, e sulle conseguenze che da essa scaturirono, si vedano gli apporti di Francesco Caglioti, *Donatello, i Medici e Gentile de' Becchi: un po' di ordine intorno alla "Giuditta" (e al "David") di Via Larga. I*, in 'Prospettiva', 75-76, 1994, pp. 14-49, in part. pp. 19-28; Idem, *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, 2 voll., Firenze 2000, I, pp. 25-36; Idem, *Donatello e il Fonte Battesimale di Siena. Per una rivalutazione dello "Spirito danzante" nel Museo Nazionale di Firenze*, in 'Prospettiva', 110-111, 2003, pp. 18-29; Idem, *Novità di Vecchietta, di Antonio Federighi e di Matteo di Giovanni*, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello* cit., 2010, pp. 298-303 (con rinvio alle relative schede a cura di autori vari: D.1-21, pp. 304-353); e i contributi di: Alessandro Bagnoli, *Donatello a Siena: alcune considerazioni di Vecchietta e Francesco di Giorgio*, in *Donatello-Studien*, München 1989, pp. 278-291; Gabriele Fattorini, *Dalla "historia d'attone per Battesimo" a "le porti di bronzo del Duomo": Donatello e gli inizi della scultura senese del Rinascimento*, in *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di Alessandro Angelini, Cinisello Balsamo (Milano) 2005, pp. 45-81; Monika Butzek, *La Cappella della Madonna delle Grazie. Una ricostruzione*, *ibidem*, 2005, pp. 83-103.

modelli donatelliani di Vecchietta, anzitutto con Francesco di Giorgio, Giovanni di Stefano e Giacomo Cozzarelli, sarebbero apparse dominanti fino alla fine del secolo.<sup>3</sup>

In quest'orizzonte è soprattutto Vecchietta a poter essere considerato l'ideatore del canone figurativo che contribuì in modo decisivo a dare un volto proprio ai Crocifissi senesi della seconda metà del Quattrocento. Nacque con lui un indirizzo stilistico caratterizzato da un marcato espressionismo, evidente tanto negli atteggiamenti quanto nella delineazione delle figure, con le loro calligrafie nervose, le fluenti capigliature e le superfici ricche di notazioni naturalistiche, che, nel solco delle novità introdotte a Siena da Donatello, e in sintonia con le contemporanee sperimentazioni di Antonio del Pollaiuolo, consentiva possibilità espressive e raggiungimenti estetici del tutto inediti rispetto alla precedente tradizione tardogotica.

---

<sup>3</sup> Dopo la rassegna *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena, 1450-1500*, catalogo della mostra a cura di Luciano Bellosi [Siena, chiesa di Sant'Agostino, 25 aprile - 31 luglio 1993], Milano 1993, un riesame aggiornato di tale congiuntura si è avuto con il recente volume *Pio II e le arti* cit., 2005.

## 2.2 Crocifissi senesi fra Tardogotico e primo Rinascimento.

La sistematica ricognizione che ho potuto condurre sul territorio senese ha portato al recupero di alcuni interessanti esemplari, la cui esegesi degli aspetti formali consente la collocazione nel fervido clima culturale fra tardogotico e primo Rinascimento. Prima di passare in rassegna queste opere converrà tracciare, sia pur brevemente, un profilo del contesto figurativo della Siena al passaggio fra Trecento e Quattrocento.

Come ho già avuto modo di ricordare, nel corso dell'ottavo decennio del Trecento si registra a Siena una forma di rinnovamento del linguaggio scultoreo fondata sulla riscoperta dei grandi modelli duecenteschi di Nicola e Giovanni Pisano, che trova la sua massima espressione nel lungo cantiere della Cappella di Piazza del Campo. Fu appunto in questa fabbrica che operarono maestri di notevole livello come Giovanni di Cecco e Mariano d'Agnolo Romanelli, capaci di raccogliere le lezioni di Nicola e Giovanni Pisano, declinandole, tuttavia, in forme più accostanti e ornate, depurate da quegli aspetti di solenne classicismo o di intensa drammatizzazione espressiva, che erano state loro peculiari. Dovremo attendere i primi trent'anni del Quattrocento, e i cantieri della *Fonte Gaia* e del *Fonte battesimale* del Battistero per registrare i segni di un autentico cambiamento. A fronte del persistere degli umori di un gotico intransigente in artisti di consumata esperienza, come Taddeo di Bartolo e Domenico di Niccolò "dei Cori", tali fermenti, che animano il clima senese a partire dalla fine del primo decennio del Quattrocento, sono da attribuire a fattori – per così dire – 'esterni'.

Dopo un lungo periodo di attività lontano da casa, a contatto con le correnti più estreme del Gotico internazionale europeo – tra la Lucca di Paolo Guinigi, la Bologna dei Bentivoglio e la partecipazione al concorso del 1401 per la seconda Porta del Battistero di Firenze –, il rientro di Jacopo della Quercia nel 1409 segnerà infatti l'avvio del lungo cantiere della *Fonte Gaia*, che tra alterne vicende si concluderà nel 1419.<sup>4</sup> Il ritorno in patria di Jacopo fu anticipato appena un anno prima da quello di Francesco di Valdambrino, che, maturato come scultore tra Pisa e Lucca sulle orme di Andrea e Nino Pisano, e avendo preso parte – come l'amico Jacopo – al concorso del 1401 vinto dal

---

<sup>4</sup> Sulla *Fonte Gaia* si veda Anne Coffie Hanson, *Jacopo della Quercia's Fonte Gaia*, Oxford 1965. Per un recente profilo rinvio a Federica Siddi, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello* cit., 2010, cat. A.18, pp. 68-70, cat. A.19, pp. 71-75. Si veda inoltre il volume edito in occasione del restauro e del nuovo allestimento del complesso *La Fonte Gaia di Jacopo della Quercia. Storia e restauro di un capolavoro dell'arte senese*, catalogo a cura di Enrico Toti e Sara Dei [Siena, Complesso museale Santa Maria della Scala], Firenze 2011.

Ghiberti, introdusse a Siena una personale declinazione dello stile internazionale: una rara commistione di dolci euristiche, saldamente ancorate alla nobile tradizione del Trecento pisano, e di vibrante e smaccato naturalismo tardogotico. Non era stata ancora conclusa la *Fonte Gaia* che, nella metà del secondo decennio, l'Opera del Duomo di Siena commissionava la progettazione del *Fonte* del Battistero di San Giovanni: un'impresa che, col coinvolgimento di Lorenzo Ghiberti (chiamato nel 1416 a sovrintendere ai lavori), di Jacopo della Quercia, e – a partire dal 1423 – di Donatello, si protrarrà fino agli anni trenta del Quattrocento (1434). È appunto negli anni fra il secondo e il terzo decennio che Siena registra il picco di presenze forestiere, con il soggiorno del pittore più celebrato di quegli anni, Gentile da Fabriano, impegnato tra il 1423 e il 1425 nella realizzazione del perduto affresco della *Madonna "dei banchetti"*, commissionato dall'Arte dei Notai per la propria sede in Piazza del Campo.<sup>5</sup>

Andato purtroppo perduto il documentato *Crocifisso* scolpito da Jacopo della Quercia nel 1418 per la moglie di Cristoforo "de Castiliano", il numero degli esemplari senesi databili nei primi tre decenni del Quattrocento appare drasticamente limitato. L'esemplare di Jacopo fu pagato al maestro in due *tranches*, tra il 27 giugno e il 16 settembre del 1418, per un totale di 22 lire, comprensive del lavoro d'intaglio e della stesura della policromia. Mentre il referto d'archivio del 27 giugno indica il nome della committente (Anna, "uxore domini Christofori de Castiliano") e un primo versamento "pro parte solutionis sculpture ymaginis Crucifixi", il documento del 16 settembre afferma che a quella data il lavoro era stato pressoché ultimato ("pro complemento sculpture Crucifixi").<sup>6</sup> Spiace dover lamentare la perdita di questo piccolo capolavoro coevo alle fasi finali di elaborazione della *Fonte Gaia*, che possiamo immaginare con una resa anatomica molto simile a quella fortemente muscolare esibita dalle figure dell'angelo e dell'Adamo nella *Cacciata dei progenitori* della Fonte, e con un impianto

---

<sup>5</sup> Per una panoramica dello scenario senese fra Tre e Quattrocento si veda ora Laura Cavazzini, *Alterità di Jacopo della Quercia*, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello* cit., 2010, pp. 22-27 (con rinvio alle schede delle opere presenti in mostra: catt. A.1-A.47, pp. 28-139). Su Gentile da Fabriano a Siena si veda invece Gabriele Fattorini, *Gentile da Fabriano, Jacopo della Quercia and Siena: the "Madonna dei banchetti"*, in 'The Burlington Magazine', CLII, 2010, pp. 152-161.

<sup>6</sup> Per un recupero della documentazione si veda James Beck, *Jacopo della Quercia*, 2 voll., New York 1991, II, pp. 386-388, docc. 85, 88. Nel commento al documento del 16 settembre 1418, Beck riferisce di un successivo pagamento connesso alla commissione dell'intaglio, dal quale si ricaverebbe che, il 6 ottobre del 1418, il *Crocifisso* venne dotato di un tabernacolo munito di cerniere e di chiave (*ibidem*, p. 388, doc. 88).

e una struttura del panneggio assimilabile a quella che si può osservare nelle splendide figure della *Madonna col Bambino fra i Santi Antonio abate, Giovanni Battista, Giovanni Evangelista (?) e Bartolomeo* provenienti dalla chiesa di San Martino a Siena (oggi nel Museo dell'Opera del Duomo).

Il numero dei Crocifissi senesi si del primo quarto del Quattrocento si riduce dunque a poche testimonianze, che possiamo facilmente individuare nel *Crocifisso* del Museo Diocesano e d'Arte Sacra di Grosseto (figg. 347-353), nel celebre capolavoro di Francesco di Valdambrino oggi nel Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra di Montalcino (figg. 205, 212, 214, 216-223, 366), e nell'esemplare, cosiddetto di San Bernardino, che si conserva sul principale altare dell'oratorio della Compagnia di San Sebastiano in Camollia a Siena (figg. 354, 356-359, 362). Questo primo nucleo, costituito unicamente da opere già pubblicate, può essere tuttavia arricchito da un altro importante testimone, già edito ma erroneamente interpretato: vale a dire il grande *Crocifisso* ligneo alloggiato nella sagrestia della Certosa di San Niccolò a Maggiano (Siena), che, a causa della data 1488 dipinta sul bordo dorato del perizoma, fu considerato da Carlo Del Bravo opera di un artista senese della fine del Quattrocento sotto l'influsso di Benedetto da Maiano (figg. 354b, 355, 360-361).<sup>7</sup>

Essendo gli ultimi due esemplari ricordati (i Crocifissi di San Sebastiano in Camollia e di San Niccolò a Maggiano) oggetto di uno studio in corso condotto da Alessandro Bagnoli, mi limito qui a osservare che si tratta di opere stilisticamente affini, la cui datazione pare collocarsi ragionevolmente tra il terzo e il quarto decennio del Quattrocento, con una precedenza dell'esemplare bernardiniano rispetto al 'fratello' maggiore di Maggiano. Nonostante alcune differenze qualitative, che conferiscono al più piccolo intaglio un aspetto più dolce e delicato, legittimandone l'esecuzione anteriore, la costruzione dei panneggi, i loro ritmici svolgimenti di pieghe, e il plasticismo molto accentuato, evidente soprattutto nella scultura di Maggiano, si

---

<sup>7</sup> Carlo Del Bravo, *Scultura senese del Quattrocento*, Firenze, 1970, p. 97, fig. 365. Il discutibile rapporto con Benedetto da Maiano proposto da Del Bravo si inserisce nella visione troppo estesa dell'influenza del grande fiorentino sul contesto della scultura senese della fine del Quattrocento fatta propria dallo studioso. Sull'attività del Benedetto da Maiano a Siena si veda Doris Carl, *Benedetto da Maiano. A Florentine Sculptor at the Threshold of the High Renaissance*, 2 voll., Turnhout 2006, I, pp. 264-272.

dimostrano infatti perfettamente inseriti nelle vicende della scultura a Siena al tempo di Jacopo della Quercia.<sup>8</sup>

La più antica fra le opere sopravvissute di questo periodo è indubbiamente il *Crocifisso* del Museo Diocesano e d'Arte Sacra di Grosseto (figg. 347-353). Agli inizi del Novecento la piccola scultura venne sottoposta a un pesante intervento di restauro, che comportò, oltre al rinnovamento della superficie dipinta (già compromessa da due strati di ridipinture antiche), il rifacimento delle braccia, della gamba destra fin quasi al ginocchio e del piede sinistro. Benché visibilmente alterato dalle scorrette integrazioni plastiche, questo *Crocifisso* rivela nelle sue parti originali una resa molto accurata.

Prima del 1996, di questa scultura si conosceva davvero poco. Se si eccettua una menzione del canonico Antonio Cappelli, che la considerò “opera senese della prima

---

<sup>8</sup> Lo studio dei due esemplari procede contestualmente all'intervento di restauro sull'intaglio della Compagnia di San Sebastiano in Camollia. Quest'ultimo si svolge sotto la supervisione di Alessandro Bagnoli della Soprintendenza di Siena, che ritiene possibile una connessione stilistica tra i due Crocifissi e il *Compianto sul Cristo morto* ligneo di Alberto di Betto d'Assisi, commissionato nel 1421 dal notaio ser Galgano di Cerbone per l'Altare del Crocifisso nel Duomo di Siena (Aldo Galli, in *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, a cura di Salvatore Settis e Donatella Toracca, Modena 1998, pp. 343-346; Idem, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello* cit., 2010, cat. n. A.27, pp. 92-93). Il *Crocifisso* di San Sebastiano in Camollia (70x60 centimetri, la figura del Cristo; 129x83 centimetri la croce originale, del tipo arboreo) fu esposto a Siena nel 1950 in occasione delle celebrazioni del quinto centenario dalla canonizzazione di San Bernardino (†1450). In quella circostanza l'esemplare venne giudicato “opera assai fine di ignoto scultore senese” e datato attorno alla fine del XIV secolo (Raffaello Niccoli, in *Mostra bernardiniana nel V centenario della canonizzazione di San Bernardino*, catalogo [Siena, maggio-ottobre 1950], Siena 1950, cat. n. 44, p. 39, tav. X). A conferma dell'identificazione dell'opera in questione con l'effigie esibita da Bernardino durante le sue prediche tenute tra il 20 aprile e il 10 maggio nel 1425 davanti alla chiesa di San Francesco a Siena, l'autore della breve scheda nel catalogo della mostra del 1950 richiamò opportunamente a confronto la tavola con la *Predica di Bernardino sul sagrato di San Francesco* a Siena dipinta da Sano di Pietro sul 1448 per la Compagnia della Vergine, “a lato alo Spedale di Monna Agniesa” (vale a dire l'odierno oratorio di San Bernardino; si veda Andrea De Marchi, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello* cit., 2010, cat. C.38, pp. 280-283), dove il santo, rappresentato sull'alto di un pulpito, tiene in mano e indica l'immagine di un Crocifisso scolpito che pare coincidere con l'esemplare in esame. In effetti, la tradizione vuole che la scultura oggi nell'oratorio di San Sebastiano in Camollia sia proprio quella utilizzata dal frate durante i suoi sermoni e in séguito donata dallo stesso alla Compagnia di San Giovanni Battista della Morte a Siena. Raffaello Niccoli segnalava, inoltre, l'aggiunta posteriore di una piccola tavoletta lignea sulla quale era stata applicata una striscia di pergamena con l'iscrizione “frate Bernardino da Siena dell'Ordine de' frati”. Sul tergo della medesima targa sono presenti anche altri dati epigrafici, dalla lettura dei quali si evince che il *Crocifisso*, dopo esser stato donato alla Compagnia di San Giovanni della Morte, dopo le soppressioni leopoldine fu donato dall'arcivescovo Tiberio Borghesi alle suore cappuccine di Siena il primo di aprile del 1786. Dopo qualche anno il *Cristo* bernardiniano subì due nuovi spostamenti: nel 1792 venne trasferito nell'oratorio della Compagnia della Madonna sotto lo Spedale di Santa Maria della Scala, per giungere infine, il 13 luglio del 1794, nell'odierno ricovero presso la chiesa della Compagnia di San Sebastiano in Camollia (R. Niccoli, in *Mostra bernardiniana* cit., 1950, p. 39). Sulla fortuna devozionale dell'opera si veda Alessandra Gianni, *Le immagini portate nella processione della Domenica in Albis*, in *Chiesa e vita religiosa a Siena. Dalle origini al grande giubileo*, Atti del Convegno di Studi a cura di Achille Mirizio e Paolo Nardi [Siena, 25-27 ottobre 2000], Siena 2002, pp. 323-373, in part. pp. 337-338, 353, 355, fig. 12 (p. 368), che attribuisce la scultura a un maestro senese della fine del XIV secolo.



metà del secolo XV”,<sup>9</sup> e un riferimento di Aldo Mazzolai,<sup>10</sup> le prime valutazioni critiche su di essa si devono ad Alessandro Bagnoli. Confermando le precedenti posizioni del Cappelli, lo studioso ha circostanziato i nessi della figura con l’ambiente tardogotico senese d’inizio Quattrocento.<sup>11</sup> Distante dalle drammatiche figurazioni dei Crocifissi di Giovanni Pisano (di cui serba in ogni caso un vago ricordo nell’impianto della testa), o da quelle più tipiche della tradizione trecentesca senese legate all’esperienza di Agostino di Giovanni e Giovanni d’Agostino, o agli esempi di fine secolo del ‘Maestro del Crocifisso dei Disciplinati’, il piccolo intaglio di Grosseto rientra ormai appieno nella temperie del nuovo secolo. In esso, infatti, è ormai pressante la propensione a una resa sensibile e naturale riscontrabile nelle opere senesi dei primi lustri del Quattrocento, al punto da dialogare con la contemporanea produzione di Francesco di Valdambrino, in particolare nella fisionomia del volto e nella definizione delle pieghe del panneggio. Ma è indubbio anche che esso presenti nella modellazione un fare più abbreviato e più aspro, che si configura come una deviazione rispetto alle scelte espressive, di maggior controllo formale e di lineare eleganza, che distinguono i capolavori di Francesco. L’intonazione emotiva e sentimentale insieme all’umanità un po’ ruvida di questo *Cristo*, conferiscono alla figurazione un afflato diverso. A rivelarlo sono le forme sode e conchiuse del volto, la definizione di piccole labbra carnose, i tratti evanescenti del contorno degli occhi e le ampie arcate sopracciliari (fig. 347). Nel perizoma non vi è ancora la fluida e eleganza che distingue gli esempi di Valdambrino: la stoffa aderisce al corpo in increspature sottili, irradiandosi dal fianco destro e creando quella densa movimentazione di piani, fatta di ondulazioni falcate e rimborsature, che costituisce la cifra del nostro artista (figg. 352-353).

---

<sup>9</sup> Antonio Cappelli, *Il Museo d’Arte Sacra del Duomo di Grosseto*, estratto da ‘Maremma. Bollettino della Società Storica Maremmana’, III, 1934, 1/2, p. 4, figg. 1-2.

<sup>10</sup> Aldo Mazzolai, *Storia dell’arte della Maremma*, Grosseto 1980, p. 142; Bruno Santi, *Guida storico-artistica alla Maremma*, Siena 1995, p. 135.

<sup>11</sup> Alessandro Bagnoli, in *La Cattedrale di San Lorenzo a Grosseto Arte e storia dal XIII al XIX secolo*, catalogo della mostra a cura di Cristina Gnoni Mavarelli e Laura Martini [Grosseto, Fortezza Medicea, Cassero Senese, 28 giugno - 29 settembre 1996], Cinisello Balsano (Milano) 1996, cat. n. 6, pp. 127-129. Come ha fatto presente la Israëls, l’opera potrebbe essere identificata con il “Crucifixus opere elevato” registrato alla fine del Cinquecento da monsignor Francesco Bossio nella sagrestia della Cattedrale (Machtelt Israëls, *Sassetta’s Madonna della Neve: an image of patronage*, Leiden 2003, in part. nota 430 [p. 150], Appendix I.F, doc. 16). Le dimensioni abbastanza contenute dell’opera (altezza: 65 centimetri) avvalorano un suo utilizzo in ambito processionale. Per ulteriori ragguagli si veda, oltre, la nota 47.

I ripetuti rimandi a Francesco di Valdambrino impongono di ripercorrere la vicenda critica di quella che fu, senz'ombra di dubbio, una della sue creazioni di maggiore impegno: il *Crocifisso* del Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra di Montalcino (figg. 206, 212-213, 215, 217-223, 366).<sup>12</sup> Nulla è noto sulla commissione e l'originaria destinazione di questo splendido esemplare, che proviene dall'altare sinistro della chiesa di Sant'Egidio a Montalcino, dove giunse tuttavia prima del 1699.<sup>13</sup> L'opera, che figura tra i maggiori capolavori della scultura senese nel primo quarto del Quattrocento, venne registrata alla metà dell'Ottocento nell'inventario degli oggetti d'arte della provincia di Siena compilato da Francesco Brogi,<sup>14</sup> ma fu identificata e correttamente attribuita al Valdambrino solo alla fine degli anni sessanta del secolo scorso, quando cioè Carlo Del Bravo,<sup>15</sup> sviluppando una precedente intuizione di Carlo Ludovico Ragghianti,<sup>16</sup> ne mise in evidenza i rapporti con la scultura di Nino Pisano. I caratteri di estrema dolcezza, e la resa naturalistica della testa del *Cristo*, hanno fatto propendere Del Bravo per una datazione precoce nella vicenda dell'artista, che, sulla base dei legami con le teste dei *Santi protettori* di Siena, egli collocò prima del 1405.<sup>17</sup> Salvo rari casi, l'ipotesi di Del Bravo ha raccolto in séguito il consenso unanime della critica.

Un rapporto con la scultura di Andrea e Nino Pisano fu indicato, ad esempio, anche da Margrit Lisner,<sup>18</sup> la quale, tuttavia, individuando nella scultura – in special modo nel torso – una modellazione dai caratteri ancora distintamente trecenteschi, non accolse *tout court* il riferimento al Valdambrino. Dello stesso parere John Paoletti, che, rifiutata l'attribuzione al senese, propose di leggere il *Crocifisso* in rapporto con la scultura

---

<sup>12</sup> Della possibilità di riconoscere a Francesco di Valdambrino anche il *Crocifisso* della Misericordia di Pisa (figg. 211, 213, 216), attribuito da Mariagiulia Burresi, si è già discusso nel capitolo sulle opere del Due e Trecento, alla nota 160.

<sup>13</sup> A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, cat. n. 36, pp. 145-147.

<sup>14</sup> Francesco Brogi, *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena* (1862-1865), Siena 1897, p. 246.

<sup>15</sup> Carlo Del Bravo, *Schede sulla scultura senese del Quattrocento*, in 'Antichità Viva', VIII, 1969, 1, pp. 15-21, in part. p. 15; Idem, *Scultura senese* cit., 1970, pp. 11-12, 15.

<sup>16</sup> Carlo Ludovico Ragghianti, *Su Francesco di Valdambrino*, in 'Critica d'Arte', III, 1938, pp. 136-143, in part. p. 142.

<sup>17</sup> C. Del Bravo, *Scultura senese* cit., 1970, pp. 11-12, 15.

<sup>18</sup> Essendo venuta a conoscenza del *Crocifisso* della chiesa di Sant'Egidio a Montalcino poco prima della pubblicazione del suo studio complessivo sugli esemplari fiorentini e toscani dal Trecento agli inizi del Cinquecento, Margrit Lisner non poté approfondire l'argomento. A suo dire, solo una volta sciolti alcuni nodi sostanziali della scultura lignea pisana fra Tre e Quattrocento si sarebbe potuto stabilire con precisione se l'opera di Montalcino, con la sua modulazione del torso ancora fortemente trecentesca, poteva essere o meno un lavoro iniziale di Francesco di Valdambrino (Margrit Lisner, *Holzkruzifixe in Florenz und in der Toskana von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento*, München 1970, p. 26, nota 64 [p. 45]).

lucchese.<sup>19</sup> Tale accostamento non ha trovato concorde la storiografia successiva, in particolare Alessandro Bagnoli, che, trattando l'argomento in diverse occasioni – durante la mostra su *Jacopo della Quercia* del 1975 e in quella sulla *Scultura dipinta* del 1987 (quest'ultima a restauro dell'opera ultimato) – ha suggerito d'interpretare il *Crocifisso* in continuità con le opere di Nino Pisano e dei suoi seguaci attivi tra Pisa e Lucca.<sup>20</sup> La stretta consanguineità che il *Crocifisso* di Montalcino esprime verso opere come i tre *Santi protettori* di Siena (1409)<sup>21</sup> o il gruppo dell'*Annunciazione* nel Museo di Palazzo Corboli di Asciano (1410-1411),<sup>22</sup> riconoscibile particolarmente nella medesima, profonda sensibilità naturalistica nell'intaglio delle teste, ha spinto Bagnoli a

<sup>19</sup> John T. Paoletti, recensione a Carlo Del Bravo, *Scultura senese del Quattrocento* (1970), in 'The Art Quarterly', XXXVI, 1973, pp. 102-106, in part. p. 103 (che individua un legame col rilievo in marmo del *Sant'Aniello* nella sagrestia del Duomo di Lucca).

<sup>20</sup> Si vedano: Alessandro Bagnoli, in *Jacopo della Quercia nell'arte del suo tempo*, Firenze 1975, p. 121, nota 12 (p. 122); Enzo Carli, *Gli scultori senesi*, Milano 1980, p. 37 (secondo il quale "dovrebbe essere se non la prima, una delle primissime opere dello scultore", nel solco della tradizione di Nino Pisano); Marco Paoli, *Una nuova opera documentaria di Francesco di Valdambrino*, in 'Paragone', XXXII, 1981, 381, pp. 66-77, in part. p. 67 (che propende per una cronologia giovanile); A. Bagnoli, in *Mostra di opere d'arte restaurate nelle Province di Siena e Grosseto*, III, 1983, cat. n. 24, pp. 96-101; Mariagiulia Burresi, *Incrementi di Francesco di Valdambrino*, in 'Critica d'Arte', L, 1985, 6, pp. 49-59, in part. nota 27 (p. 59) (che ribadisce la dipendenza dell'esemplare ilcnese dal *Crocifisso* marmoreo di San Michele in Borgo a Pisa); Alan Phipps Darr, *A Valentinian legacy. Italian Sculpture*, in 'Apollo', CXXIV, 1986, 298, pp. 16-25, in part. p. 18; A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, cat. n. 36, pp. 145-147; M. Burresi, *Francesco di Domenico da Siena, detto Francesco di Valdambrino*, in *Nel secolo di Lorenzo: restauri di opere d'arte del Quattrocento*, catalogo della mostra a cura di Mariagiulia Burresi [Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 13 febbraio - 30 maggio 1993], Pisa 1992, pp. 9-51, in part. p. 13 (che non ritiene "incontrovertibile" collocare l'opera intorno al 1420 e ne anticipa la datazione tra la fase "pisano-lucchese" e il gruppo dell'*Annunciazione* di Asciano); Eadem, *Aggiunte per l'attività lucchese di Francesco di Valdambrino*, in *Scultura lignea. Lucca 1200-1425*, catalogo della mostra a cura di Clara Baracchini [Lucca, Museo Nazionale di Palazzo Mansi - Museo Nazionale di Villa Guinigi, 16 dicembre 1995 - 30 giugno 1996], 2 voll., Firenze 1995, I, pp. 173-193, in part. pp. 176-177; A. Bagnoli, *Il Museo Civico e Diocesano* cit., 1997, p. 56, n. 14MD; Idem, *Una visita al Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra*, in *Montalcino e il suo territorio*, a cura di Roberto Guerrini, Siena 1998, pp. 101-153; M. Burresi, *Una folla pensosa e cortese. Sculture note e inedite di Francesco di Valdambrino, del Maestro di Montefoscoli e di altri*, in *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra a cura di Mariagiulia Burresi [Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 8 novembre 2000 - 8 aprile 2001], Milano 2001, pp. 196-227, in part. pp. 207, 214; Gabriele Fattorini, *Francesco di Valdambrino: per un riepilogo generale*, in 'La Diana', II, 1996 (1998), pp. 107-157, in part. pp. 113, 115, 120, e nota 72 (pp. 139-140) (che individua delle analogie con le sculture intagliate dallo scultore nel primo decennio del Quattrocento – in particolare col *San Vittore* del Museo dell'Opera del Duomo di Siena, documentato al 1409 [Pèleo Bacci, *Francesco di Valdambrino emulo del Ghiberti e collaboratore di Jacopo della Quercia*, Siena 1936, pp. 161-170] – e ipotizza una datazione "intorno al 1409"); Idem, *Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra di Montalcino*, in *La terra dei musei: paesaggio arte storia del territorio senese*, a cura di Tommaso Detti, Firenze 2006, pp. 293-301, in part. p. 298 (che posticipa di poco la cronologia "nella prima metà del secondo decennio del Quattrocento"); Idem, *Francesco di Valdambrino. Saggi di scultura dipinta*, *ibidem*, pp. 384-391, in part. pp. 388-390.

<sup>21</sup> Si vedano: A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, cat. n. 34a-c, pp. 140-142; G. Fattorini, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello* cit., 2010, cat. n. A.14, pp. 58-61.

<sup>22</sup> A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, cat. n. 35a-b, pp. 143-144; G. Fattorini, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello* cit., 2010, cat. n. A.15, pp. 62-63.

considerarne opportuna una datazione entro il 1420, anche in virtù di un possibile intervento pittorico di Taddeo di Bartolo, considerata l'elevata qualità e la sottigliezza che contraddistinguono la policromia della figura.<sup>23</sup>

Gli eleganti stilemi della scultura di Nino Pisano sono recepiti e innovati da Francesco di Valdambrino, che, aggiornandosi alle nuove tendenze della scultura toscana del primo quarto del Quattrocento, impersonate da Lorenzo Ghiberti e dal lungo cantiere della Porta Nord del Battistero di Firenze (1403-1424), si dichiara un maestro al passo coi tempi.<sup>24</sup> Nel *Cristo* di Montalcino Francesco mostra il suo temperamento di scultore tardogotico, che si esprime nella cura minuta dei particolari, nell'intenso naturalismo del volto, nella resa sensibile, epidermica delle superfici, e nell'estrema cura formale ed eleganza che caratterizzano l'intera figura. L'interpretazione del tema della Crocifissione che Valdambrino offre, come nella tradizione degli esempi di Nino Pisano, rifiuta ogni forma di stravolgimento fisico o di tormento espressivo, restituendo la raffinata rappresentazione di un Cristo colto nel momento estremo del trapasso.

Una prima e importante novità emersa durante le mie ricerche in territorio senese è il *Crocifisso* della chiesa di Santa Caterina da Siena a Pianella, nel Comune di Castelnuovo Berardenga (figg. 363-365, 367-369).<sup>25</sup> L'opera, che proviene in realtà dall'antica e vicina chiesa di San Pietro a Cerreto, non versa in buono stato di conservazione. Ha subito nel tempo diverse manomissioni, l'ultima delle quali nel 2009, contestualmente al trasferimento dalla chiesa originaria. Tale operazione è consistita nella stesura di un pesante strato in gesso su cui è stata data la ridipintura. Il corpo del *Cristo* è ricavato da un unico tronco di legno, a eccezione delle braccia. Nella figura colpiscono il dislivello tra la parte inferiore, ben risolta, e dove la complessità e l'articolazione del perizoma rilevano un artista di notevoli meriti, e la parte superiore, dove sembrano essersi concentrati i principali traumi e i conseguenti restauri, come

---

<sup>23</sup> Come ha osservato Bagnoli, nella grande *Croce* dipinta e sottoscritta da Taddeo di Bartolo nel 1420 per l'Ospedale di Santa Maria della Scala (oggi nella Pinacoteca Nazionale di Siena), il pittore raggiunge livelli di finezza cromatica e decorativa paragonabili a quelli del *Crocifisso* di Montalcino, in particolare nell'elegante motivo fitomorfo del perizoma (A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, cat. n. 36, pp. 145-147, in part. p. 146). Si veda inoltre G. Fattorini, *Francesco di Valdambrino* cit., in *La terra dei musei* cit., 2006, pp. 384-391, in part. pp. 388-390 (che data la scultura nella prima metà del secondo decennio).

<sup>24</sup> Sui rapporti tra Francesco di Valdambrino e Lorenzo Ghiberti si veda la lettera inviata dal grande orafo fiorentino a Giovanni di Turino, il 16 aprile 1425, in Gaetano Milanese, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 3 voll., Siena 1854-1856, II, 1854, pp. 120-121.

<sup>25</sup> Legno intagliato e dipinto, 140x133 centimetri (la figura del Cristo).

confermano la sostituzione delle braccia (deformi integrazioni recenti, palesemente diverse per fattura, inclinazione e dimensioni da quelle originali, che dobbiamo immaginare abbastanza simili a quelle esibite dal *Crocifisso* valdambriniano di Montalcino) e il rapporto apparentemente non del tutto equilibrato tra i volumi della testa, delle spalle e del tronco.

Catalogato tra i beni della Diocesi di Siena con un riferimento generico ad artista del XVIII secolo, il *Cristo* di Pianella ben si colloca in realtà nell'ambito della produzione senese del terzo decennio del Quattrocento. Da quanto è possibile giudicare, si tratta di un'opera intagliata con ogni probabilità da un maestro della stretta cerchia di Valdambrino, anche se non del medesimo tenore qualitativo. La sensibilità naturalistica, i dettagli morfologici della testa, e l'intaglio spesso, e come abbozzato, della barba e dei capelli, sebbene sminuiti e appannati dagli strati superficiali di gesso e di ridipintura, tradiscono infatti un legame con opere valdambriniane quali il *Sant'Antonio abate* della chiesa di San Domenico a Siena o il *San Pietro in cattedra* nel Museo di Montalcino, databili entrambi sul 1425. Allo stesso modo, il nostro esemplare mostra delle affinità anche con alcuni degli intagli lignei che la critica ha radunato, in via congetturale, intorno al nome dell'orafo e scultore senese, seguace del Ghiberti, Giovanni di Turino (1384 circa - 1454), sebbene non paiano così evidenti, nella figura di Pianella, i nessi con la cultura ghibertiana, soprattutto nel perizoma, meno ritmico e più fiorito, nei suoi ricaschi laterali, che nei panneggi dello stretto giro ghibertiano.<sup>26</sup>

Sulla base di questi elementi è lecito chiedersi se il *Cristo* di Pianella può essere collegabile con l'attività di Giovanni di Turino: un maestro il cui *corpus* eterogeneo di sculture lignee è stato ricomposto facendo perno essenzialmente sulla coppia di formelle

---

<sup>26</sup> Spetta a Richard Krautheimer l'aver evidenziato i debiti dell'orafo senese verso grande Lorenzo Ghiberti: Richard Krautheimer, *Ghibertiana*, in 'The Burlington Magazine', LXXI, 1937, pp. 68-80, in part. p. 70; Idem, con la collaborazione di Trude Krautheimer-Hess, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton (N.J.), University Press, 1956, II edizione, Princeton 1970, in part. nota 8 (p. 117). Si vedano, inoltre, la documentazione pubblicata da G. Milanese, *Documenti* cit., I, 1854, p. 282; II, 1854, pp. 86-88, 91, 120-122, 129-131, 137-138, 161, 175, 184, 221-222, 315; e le considerazioni di: A. Bagnoli, in *Jacopo della Quercia* cit., 1975, pp. 207-208, 213-215; Idem, *Giovanni di Turino*, in *Scultura dipinta* cit., 1987, pp. 164-165, cat. nn. 43-44, pp. 166-171; Aldo Galli, *Nel segno di Ghiberti*, in *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Roberto Cassanelli, Milano 1998, pp. 87-108, in part. p. 93. Per un recupero della bibliografia specifica su Giovanni di Turino si veda Andrea Franci, *Giovanni di Turino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVI, Roma 2001, pp. 242-244, cui sono seguiti gli aggiornamenti di Gabriele Fattorini, *I rilievi di Giovanni da Imola e Giovanni di Turino per il pergamo delle prediche*, in *Le sculture del Duomo di Siena*, a cura di Mario Lorenzoni, Cinisello Balsamo (Milano) 2009, pp. 96-101; Silvia Colucci, *L'acquasantiera della sagrestia*, *ibidem*, pp. 116-119; Elisabetta Cioni, *Gli orafi a Siena nella prima metà del Quattrocento*, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello* cit., 2010, pp. 422-427; G. Fattorini, *ibidem*, cat. C.1 pp. 182-185; S. Colucci, *ibidem*, cat. F.27, pp. 488-489 e p. 619.



bronzee, raffiguranti la *Nascita* e la *Predica del Battista*, eseguite dall'artista per il *Fonte* del Battistero senese tra il 1418 e il 1420, dove lampanti emergono le suggestioni, e perfino i plagi, dai prototipi della Porta Nord del Battistero di Firenze.<sup>27</sup> Da questo punto di vista, è necessario premettere che il nucleo di opere lignee che oggi rappresenta la parte più consistente dell'intero catalogo turiniano si configura come un problema critico spinosissimo. Sembra infatti difficile conciliare opere eseguite giovandosi ampiamente dei modelli ghibertiani, come i rilievi del *Fonte battesimale* di Siena, con altre fra loro stilisticamente anche molto contrastanti: ora eleganti e dai tratti pungenti, come la bella e sontuosa *Madonna del Magnificat* della chiesa senese di Sant'Agostino (oggi nella Pinacoteca Nazionale),<sup>28</sup> ora piuttosto deboli, come il *Sant'Antonio abate* di Anghiari (Museo Statale di Palazzo Taglieschi),<sup>29</sup> oppure capaci di accensioni naturalistiche in grado di dialogare con la produzione di Francesco di Valdambrino, come il *Battista* del Museo di Montalcino o il burbero *Sant'Antonio abate* nell'oratorio della Misericordia di Siena.<sup>30</sup> Si tratta di problematiche difficili da sciogliere, prima di

<sup>27</sup> R. Krautheimer, *Ghibertiana* cit., 1937, p. 70; Idem, *Lorenzo Ghiberti* cit., 1956, ed. 1970, nota 8 (p. 117).

<sup>28</sup> Per il riferimento della *Madonna del Magnificat* a Giovanni di Turino si veda Luciano Bellosi, in *Scultura dipinta* cit., 1987, cat. n. 43, pp. 166-168.

<sup>29</sup> A. Bagnoli, *Giovanni di Turino* cit., in *Scultura dipinta* cit., 1987, p. 165; Paola Refice, in *Sculture lignee da Tino di Camaino a Jacopo della Quercia (e alcuni restauri inediti)*, catalogo della mostra a cura di Paola Refice [Anghiari, Museo Statale di Palazzo Taglieschi, 3 luglio - 1 novembre 2010], Arezzo 2010, pp. 56-57.

<sup>30</sup> Sul *San Giovanni Battista* del Museo di Montalcino si veda A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, cat. n. 44, pp. 169-171; Idem, *Museo Civico e Diocesano* cit., 1997, p. 72, n. 22MD. Per il *Sant'Antonio abate* della Misericordia di Siena si veda Idem, *Giovanni di Turino* cit., in *Scultura dipinta* cit., 1987, p. 165, 169. L'intensità naturalistica, i caratteri espressivi e l'articolazione dei panneggi di queste due figure, rivelano tante e tali affinità con le sculture valdambriniane da far sospettare che dietro la loro realizzazione si nasconda un intervento di Francesco stesso. In particolare, mentre il *Battista* mostra nella resa del volto un'indubbia somiglianza col *Sant'Antonio abate* di San Domenico (1425), al punto da confortare una datazione nel primo lustro del terzo decennio del Quattrocento, il *Sant'Antonio abate* della Misericordia sembra porsi in parallelo, nell'espressione del volto e nel solido impianto della figura, con opere quali il *San Nicola da Tolentino* nella chiesa di Santa Maria Corteorlandini a Lucca, documentato al 1407. Allo stesso modo, necessita a mio avviso di una maggior considerazione la possibilità di collegare con l'attività giovanile del Valdambrino – come ha proposto a suo tempo Gert Kreytenberg (*Bemerkungen zum Werk von Francesco di Valdambrino*, in 'Pantheon', IL, 1991, pp. 36-43, in part. pp. 37, 40, 43) – il *San Savino* in legno dipinto del Museo dell'Opera del Duomo di Siena: un'opera che, dai tempi di Luigi Dami (Luigi Dami, *Legni policromi di Siena*, in 'Dedalo', III, 1922-1923, pp. 760-776, in part. pp. 768-772), si tende a identificare con l'omonima effigie del santo intagliata tra il 1393 e il 1395 dal frate certosino Guido di Giovanni per uno dei tabernacoli del coro del Duomo di Siena. Su frate Guido, il cui profilo poggia al momento sui pochi dati archivistici recuperati nell'Ottocento da Gaetano Milanese (G. Milanese, *Documenti* cit., I, 1854, pp. 352, 379), si veda Roberto Bartolini (*Guido di Giovanni*, in *Scultura dipinta* cit., 1987, p. 101 e cat. n. 22, pp. 102-103), il quale rileva opportunamente nel *San Savino* un primo orientamento verso quelle scelte formali, segnate dal gotico fragile e dolcissimo di Nino Pisano, che il giovane Francesco di Valdambrino condivide prima di raggiungere quegli effetti di intenso naturalismo tardogotico che sono peculiari delle sue opere della fine del primo decennio del Quattrocento (*ibidem*, p. 103). Per un parere diverso sul *San Savino* dell'Opera del



tutto per l'oggettiva mancanza di punti fermi, ovverossia di sculture lignee ascrivibili con certezza all'orafo senese emulo del Ghiberti.

Le condizioni conservative dell'intaglio di Pianella, e l'impossibilità d'indicare legami precisi col catalogo di Giovanni di Turino, non consentono quindi di formulare al momento una specifica soluzione. L'esemplare si colloca dunque nell'ambito della produzione senese del primo lustro del terzo decennio del Quattrocento, segnata dalla presenza determinante di Valdambrino, ma certo non ascrivibile alla mano del maestro (figg. 366-367).

Al medesimo contesto, che individua in Valdambrino il principale referente, appartiene inoltre l'inedito *Crocifisso* ligneo della Collegiata di San Martino a Sinalunga, vicino Siena (figg. 370-371).<sup>31</sup> L'opera, ottenuta in un unico massello di legno eccetto le braccia, versa in uno stato di conservazione non ottimale: la superficie è ridipinta e una lunga fenditura attraversa l'intaglio verticalmente fino al perizoma. Questo, com'è frequente nei Crocifissi toscani dei primi decenni del Quattrocento, è scolpito nel medesimo legno che realizza la figura.

Per quanto mi è stato possibile osservare, nonostante l'impianto complessivo, la qualità dell'intaglio di Sinalunga non è di particolare pregio: l'elaborazione della figura, nelle membra e nel torso, come nella delineazione dei muscoli e dei tratti del viso, non consente, infatti, di riferire questa scultura ad alcun maestro. Alcuni caratteri, tuttavia, come la modulazione ritmica e ondulata delle pieghe perizoma, o la conformazione della testa (a mio parere le parti più interessanti di quest'opera), assicurano che ci troviamo di fronte a un intaglio senese collocabile tra il secondo e il terzo decennio del Quattrocento. A orientare verso una simile definizione sono ancora una volta i rapporti con la produzione valdambriniana già osservati nel testimone della chiesa di Santa Caterina a Pianella.

A servire da elemento di raccordo fra la produzione senese tardogotica e gli esempi più distintamente databili nella seconda metà del Quattrocento è il piccolo e inedito *Crocifisso* ligneo che proviene da un'altare della chiesa senese di Santo Stefano alla

---

Duomo di Siena si veda G. Fattorini, *Francesco di Valdambrino* cit., 1996, pp. 109-157, in part. p. 119, nota 50 (p. 139).

<sup>31</sup> Legno intagliato e dipinto, 70x62 centimetri (la figura del Cristo). Non mi è stato possibile osservare l'opera di persona in quanto oggetto d'interesse da parte della Dott.ssa Laura Martini della Soprintendenza di Siena. Devo le misure di questo esemplare alla cortesia e alla professionalità di Elena Pinzauti (restauratrice).

Lizza, oggi in deposito nel Museo Diocesano di San Bernardino (figg. 372-373). Esso, se da un lato non presenta più le dolci fluenze, il plasticismo e la sensibilità espressiva riscontrata nelle testimonianze dei primi tre decenni del secolo, dall'altro non possiede ancora quella concezione anatomica ben definita che è tipica delle opere pienamente rinascimentali della seconda metà del Quattrocento.

### 2.3 Tra Lorenzo di Pietro “il Vecchietta” e Giovanni di Stefano.

#### I Crocifissi senesi della fine del Quattrocento.

Per quel che riguarda la produzione tardo-quattrocentesca, rimasta fuori dal raggio d'azione delle ricognizioni di Margrit Lisner, va rilevato innanzitutto lo scarso numero di testimonianze significative fin qui pervenute. Fatta necessariamente la tara delle perdite che pur dovettero esserci, il quadro che emerge dall'analisi delle sopravvivenze è infatti limitato.

Più o meno in coincidenza col pontificato di Enea Silvio Piccolomini (Pio II) si può collocare un piccolo gruppo di esemplari che, sia pur con sensibili dislivelli nei risultati, sono accomunati da simili caratteristiche formali, e il cui esito più rilevante è rappresentato dal *Crocifisso* della chiesa di San Francesco a Chiusi (figg. 374, 379). Nell'orientare la sua possibile lettura verso uno scultore senese della seconda metà del Quattrocento, Alessandro Bagnoli ne ha messo in evidenza i peculiari caratteri di stile, sottolineandone i legami con la plastica del tempo di Lorenzo Vecchietta e di Antonio Federighi, e ritenendo tale intaglio un'occasione per approfondire quella linea stilistica presente nella scultura senese del secondo Quattrocento che, “prendendo le mosse dai due grandi maestri citati, sembra svilupparne tensioni ed asprezze in sincronia con la cultura lombarda di un Cristoforo Mantegazza o di un Antonio Rizzo, nonché collocarsi in parallelo con le metalliche durezza evidenti nella pittura di Benvenuto di Giovanni”.<sup>32</sup>

In effetti, il notevole esemplare di Chiusi non può non richiamare di primo acchito quegli esiti di tormentato verismo espressivo che il grande Lorenzo di Pietro (1410-1480) aveva sperimentato nelle splendide effigi marmoree dei *Santi Pietro e Paolo* (1458-1462), destinate al corredo statuario dei tabernacoli della Loggia della Mercanzia di Siena (figg. 376-377).<sup>33</sup> Un ciclo decorativo – come gli studi hanno chiarito –

---

<sup>32</sup> L'opera (174x150 centimetri), menzionata da Francesco Brogi nella seconda metà dell'Ottocento, ha ricevuto un'accurata lettura da parte di Alessandro Bagnoli. Si vedano rispettivamente: F. Brogi, *Inventario generale degli oggetti d'arte* cit., 1897, p. 141; Alessandro Bagnoli, in *Mostra di opere d'arte restaurate nelle provincie di Siena e Grosseto. II*, catalogo [Siena, Pinacoteca Nazionale, 1981], Genova 1981, pp. 99-101.

<sup>33</sup> Il vestibolo dell'Arte della Mercanzia fu edificato nel cuore di Siena, tra Piazza del Campo e la Croce del Travaglio, a partire dal 1417, ma la sua *facies* architettonica, realizzata su probabile progetto di Jacopo della Quercia, venne portata a compimento soltanto nel 1445 (Sabine Hansen, *La Loggia della Mercanzia in Siena*, Sinalunga [Siena] 1992, pp. 23-42). Sul corredo scultoreo della Loggia della Mercanzia si vedano principalmente: Roberto Bartolini, *Il Tempo di Pio II*, in *Francesco di Giorgio* cit., 1993, pp. 92-105, in part. pp. 97-98; G. Fattorini, *Dalla “historia d'attone per Battesimo”* cit., *Pio II e le*

esemplato sui modelli delle statue di Orsanmichele a Firenze o delle nicchie del Campanile di Santa Maria del Fiore,<sup>34</sup> grazie al quale prese finalmente corpo, a Siena, il concetto antico, pliniano, di “statua”, inteso quale organismo tridimensionale in grado, concettualmente, di articolarsi liberamente nello spazio.<sup>35</sup>

È innanzitutto nella fisionomia, nella compatta struttura del volto duramente segnato e nell'intensificato patetismo, che l'intagliatore del *Cristo* di Chiusi dialoga a tu per tu con la maniera di Vecchietta, per quanto la sua figura mostri una resa meno nitida e minuziosa, e tutta una serie di tensioni e asprezze nella capigliatura, nella barba, e nella modulazione scheggiata del perizoma, che vanno oltre quei caratteri di strenuo perfezionismo formale che sono propri delle sculture di Vecchietta (figg. 378-379). Questi, infatti, seppe guardare con grande ammirazione agli aspetti più reconditi del *pathos* delle opere di Donatello, senza però lasciarsi catturare dalla sua impetuosa e sprezzante maniera di elaborare le superfici. Nel *Crocifisso* di Chiusi la “somma grazia” che “meritò lode infinita” alle sculture di Lorenzo segna il passo,<sup>36</sup> lasciando il posto a superfici pure ed essenziali, con forti schematizzazioni (si veda ad esempio il modo compendiato di definire la struttura del tronco, scavandola con segni netti ed essenziali), che si pongono in sostanziale antitesi rispetto agli effetti d'iperrealismo e di virtuosismo tecnico portati avanti dal maestro senese.

Un'analoga declinazione dei modi del *Crocifisso* di San Francesco a Chiusi si incontra, in particolare, nell'esemplare sull'altare maggiore della chiesa di Santo Spirito a Siena (fig. 375), un'opera i cui rapporti con l'intaglio di Chiusi sono stati già messi a fuoco dalla critica, e che, alla stregua di quest'ultimo, sfugge a un'esatta definizione stilistica.<sup>37</sup> La scultura, oggi ricoperta da una ridipintura e una doratura moderne, parrebbe essere quella ricordata alla fine del Cinquecento nella visita pastorale di

---

arti cit., 2005, pp. 71-76; Idem, in *Pio II, la città, le arti. La 'rinascita' della scultura: ricerca e restauri*, catalogo della mostra a cura di Laura Martini [Siena, Complesso museale di Santa Maria della Scala, 23 giugno - 8 ottobre 2006], Siena 2006, cat. nn. 4-5, pp. 49-57. Strettamente connesso ai *Santi Piero e Paolo* della Loggia della Mercanzia di Siena, ma probabilmente di poco anteriore, è il lacunoso *San Paolo* intagliato in legno del Museo Horne di Firenze, la cui attribuzione al Vecchietta, in rapporto con le statue della Mercanzia di Siena, si deve a Cornelius von Fabriczy (*Kritisches Verzeichnis toskanischer Holz- und Tonstatuen bis zum Beginn des Cinquecento*, in 'Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen', XXX, 1909, Beiheft, pp. 1-88, in part. p. 58).

<sup>34</sup> Paul Schubring, *Die italienische Plastik des Quattrocento*, Berlin-Neubabelsberg 1919, p. 180.

<sup>35</sup> R. Bartolini, *Il Tempo* cit., in *Francesco di Giorgio* cit., 1993, pp. 97-98.

<sup>36</sup> Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1997, III, 1971, p. 387.

<sup>37</sup> A. Bagnoli, in *Mostra di opere d'arte restaurate* cit., 1981, pp. 99-101.

monsignor Francesco Bossio (1575). Nel suo resoconto il visitatore apostolico descrive l'arredo dell'Altare del Crocifisso (oggi non più esistente) con ai lati del *Redentore* due figure purtroppo non meglio precisate.<sup>38</sup> Il *Crocifisso*, oggi posizionato molto in alto sul principale altare di Santo Spirito, sostò nella cappella originaria almeno fino al 1862, quando Francesco Brogi lo descrisse con “ai lati ed ai piedi” altre quattro figure in terracotta: una *Madonna* e un *San Giovanni Evangelista* dolenti, e i *Santi Girolamo* e *Maria Maddalena* penitenti.<sup>39</sup>

Le analogie con l'esemplare di Chiusi, individuabili principalmente nell'intenso patetismo della testa, nella resa incisiva della struttura del corpo, nella predilezione per forme e pose spigolose, come costrette dalla durezza del legno, o nel modo frammentato e metallico di rilevare le pieghe del perizoma, non ammettono dubbi sul fatto che si tratti di opere tra loro congeneri e interdipendenti (figg. 374-375). Eppure le due opere non possono essere acritte a una stessa mano, poiché in esse si colgono anche delle sostanziali differenze, osservabili maggiormente nel diverso aspetto del volto e nella modulazione meno sintetica che sembra contraddistinguere le superfici del *Cristo* di Santo Spirito. Queste disuguaglianze inducono a considerare la possibilità che si tratti di opere realizzate da personalità distinte ma operose nella stessa bottega, che, dal punto di

---

<sup>38</sup> *Memoriale della visita pastorale di monsignor Francesco Bossio* [1575], Archivio Arcivescovile di Siena, *Visite pastorali*, ms. 21, c. 706r.

<sup>39</sup> “Cristo in croce. Figura in legno in tutto rilievo di grandezza al naturale. Ai lati ed ai piedi di questa croce vi sono quattro figure di terra cotta, cioè: la Madonna, San Giovanni, la Maddalena e San Girolamo. Anonimo. Sec. XVII. Di nessun merito artistico”. Si veda Francesco Brogi, *Inventario degli oggetti d'arte della provincia di Siena (Siena intra moenia)*, 1862-1865, manoscritto presso l'Amministrazione Provinciale di Siena, con copia dattiloscritta presso la Biblioteca della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le Province di Siena e Grosseto, VII/45, n. 42. Due di queste figure, il *San Girolamo* e la *Maddalena* penitenti, oggi sull'altare della seconda cappella a sinistra entrando nella chiesa, sono ampiamente note alla letteratura, che le ha puntualmente avvicinate alla produzione di Francesco di Giorgio e della sua bottega con una datazione – probabilmente un po' troppo alta – sul 1475 circa (Michele Maccherini, in *Francesco di Giorgio* cit. 1993, cat. n. 36, pp. 226-227). I due *Dolenti*, che prima del recente restauro si trovavano ricoverati nella sagrestia, sono invece opere più tarde, databili verosimilmente entro il primo quarto del Cinquecento e riferibili allo scultore senese Lorenzo di Mariano Fucci detto il “Marrina” (1476-1534) (Alessandro Bagnoli, *Una Madonna col Bambino del Marrina*, in *Il restauro della Madonna col Bambino di Lorenzo di Mariano detto il Marrina*, Rotary Siena Est - Soprintendenza per i Beni Artistici, Storici ed Etnoantropologici per le provincie di Siena e Grosseto [Siena, Pinacoteca Nazionale, 22 aprile 2008], Monteriggioni [Siena] 2008, s.p.). Si trattava, evidentemente, di un altare del Crocifisso realizzato mettendo insieme, per fini puramente devozionali, opere fra loro diverse per stile e cronologia. Il caso senese più emblematico è quello delle sculture provenienti dall'Altare del Crocifisso nel Duomo di Siena (si veda il capitolo sulle opere senesi del Trecento, alla nota 261). Su Lorenzo di Mariano si vedano ora: Alessandro Angelini, *I Marrini e gli inizi di Michele Angelo senese*, in *Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro*, I, ‘Prospettiva’, 91-92, 1998, pp. 127-138; Idem, *Il lungo percorso della decorazione all'antica tra Siena e Urbino*, in *Pio II e le arti cit.*, 2005, pp. 359-369; Gabriele Fattorini, *Epilogo: Siena e la scultura “all'antica” oltre il tempo di Pio II*, *ibidem*, 2005, pp. 555-583, in part. pp. 560-563.

vista degli orientamenti espressivi, perseguono strade affini a quelle intraprese da Vecchietta a cavallo del 1460.<sup>40</sup>

Ma le testimonianze di grande interesse sono tuttavia altre. Il *Crocifisso* più rilevante nello scenario senese della seconda metà del Quattrocento è indubbiamente l'esemplare che si vede sull'altare del transetto destro della Cattedrale di San Lorenzo a Grosseto (figg. 382, 384-386, 389, 391, 399, 402), i cui caratteri senesi e quattrocenteschi furono individuati alla fine degli anni sessanta del secolo scorso da Aldo Mazzolai.<sup>41</sup> In séguito, la critica ne ha evidenziato i "lontani influssi donatelliani", precisandone la datazione nella seconda metà del secolo,<sup>42</sup> e proponendo di riconoscerne vicendevolmente la mano di Vecchietta o del suo allievo Giovanni di Stefano Sassetta (1444 circa-documentato fino al 1502).<sup>43</sup> A proporre con maggior convinzione una paternità di Vecchietta, con un plausibile riferimento cronologico tra il settimo e l'ottavo decennio del Quattrocento, è stata Francesca Fumi, che malgrado ciò, riprendendo un'opinione del Mazzolai,<sup>44</sup> non ha neppure escluso un'eventuale committenza da parte del cardinale Giuliano Cesarini, che fu vescovo di Grosseto dal 1439 al 1444, anno della sua morte.<sup>45</sup> Nonostante la scarsa verosimiglianza di questa

---

<sup>40</sup> Su questi specifici esemplari bisogna ricordare, inoltre, le relazioni iconografiche e compositive già indicate da Alessandro Bagnoli con la pittura di Benvenuto di Giovanni (A. Bagnoli, in *Mostra di opere d'arte restaurate* cit., 1981, p. 99), per il quale si veda Maria Cristina Bandera Viani, *Benvenuto di Giovanni*, Milano 1999. Sia pur con differenze qualitative anche notevoli, presentano aspetti affini a quelli osservati nelle opere di San Francesco a Chiusi e di Santo Spirito di Siena, i Crocifissi della Collegiata di Sant'Agata di Asciano (Siena; figg. 380-381), della chiesa di Santa Maria Assunta e della chiesa della Misericordia di Rapolano Terme (Siena), e delle chiese della Santissima Annunziata (o della Misericordia) e di San Francesco a Lucignano d'Arbia (Arezzo). Si tratta di opere ascrivibili a intagliatori diversi che, nonostante le differenze, fanno riferimento a un medesimo tipo o modello di riferimento, individuabile probabilmente nel testimone di San Francesco a Chiusi. Queste figure evidenziano, infatti, nella struttura, nell'impostazione del corpo, talvolta nella conformazione dei perizomai scolpiti o nella presenza di corone di spine intagliate nel legno della testa, un rapporto con quegli stilemi aspri e abbreviati già osservati negli esemplari di San Francesco a Chiusi e di Santo Spirito a Siena.

<sup>41</sup> Aldo Mazzolai, *Maremma. Storia e arte*, Firenze 1967, p. 101 (opera "di scuola senese del 1400").

<sup>42</sup> Fabio Torchio, in *Guida storico-artistica alla Maremma*, a cura di Bruno Santi, Siena 1995, pp. 123-155, in part. p. 125 ("Nella cappella a destra del transetto, all'interno di un'edicola del XIX secolo lavorata in marmo, e sopra l'altare, è un Crocifisso ligneo policromo della seconda metà del XV secolo, opera con lontani influssi donatelliani").

<sup>43</sup> Per il riferimento attributivo a Giovanni di Stefano, proposto da Alessandro Bagnoli, si veda A. Angelini, *Il lungo percorso* cit., in *Pio II e le arti* cit., 2005, pp. 307-385, in part. p. 350, nota 119 (p. 384). Si veda inoltre il riferimento in Gianluca Amato, *Un frammento erratico del Duomo di Siena: Giovanni di Stefano "Sassetta" e il San Giovanni Evangelista della Libreria Piccolomini*, in *Le sculture* cit., 2009, pp. 160-161, in part. p. 160, nota 8 (p. 161).

<sup>44</sup> A. Mazzolai, *Maremma* cit. 1967, p. 101.

<sup>45</sup> Francesca Fumi Cambi Gado, *Opere d'arte del secolo XV nella Cattedrale di Grosseto*, in *La Cattedrale di San Lorenzo* cit., 1996, pp. 45-58, in part. pp. 45-46, note 8-19 (pp. 56-57). Per un profilo del cardinale Giuliano Cesarini si vedano: *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da San Pietro sino ai giorni nostri*, a cura di Gaetano Moroni, 103 voll., Venezia 1840-1861, XI, 1841, pp. 122-123;



indicazione cronologica, non è mancato chi, in tempi più recenti, ha proposto di anticipare la datazione del *Cristo* della Cattedrale di San Lorenzo alla fine del quarto decennio, recando argomenti a favore di una presunta committenza da parte del colto cardinale senese Antonio Casini, il quale, dopo essere stato vescovo di Siena dal 1408 al 1427, resse la diocesi di Grosseto fino alla morte nel 1439.<sup>46</sup> Una simile eventualità comporterebbe tuttavia una datazione troppo precoce per l'opera in esame, che, se le cose stessero davvero in questi termini, anticiperebbe perfino alcune sperimentazioni di Donatello nell'ambito della produzione di Crocifissi.<sup>47</sup> Oltre al resto, nei quasi vent'anni

---

Alfred A. Strnad, Katherine Walsh, Cesarini, Giuliano, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIV, Roma, 1980, pp. 188-195.

<sup>46</sup> M. Israëls, *Sassetta's Madonna* cit., 2003, pp. 145-163, in part. pp. 150-159, 161-163. Secondo la Israëls, l'opera proverrebbe, con la frammentaria *Madonna delle ciliegie* dipinta da Sassetta (1435 circa), da un precedente altare del Crocifisso di patronato del cardinale Antonio Casini (Eadem, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello* cit., 2010, cat. C.27, pp. 250-251). Tale altare, innalzato con ogni probabilità "in mezzo alla chiesa quattrocentesca, addossato a un tramezzo o analoga struttura divisoria tra il presbiterio e la zona dei laici", non esisteva più nel 1576, quando un'indicazione del Bossio ne registrò l'originaria ubicazione "post idem altare maius" (Eadem, *Sassetta's Madonna* cit., 2003, p. 220, Appendix I.F, doc. 13). A quel tempo, la Cattedrale di San Lorenzo a Grosseto attraversava una fase di radicale trasformazione del proprio assetto interno, e l'antico presbiterio stava per essere demolito e ampliato al fine di edificare, su progetto dell'architetto senese Anton Maria Lari, un nuovo altare maggiore e un transetto (Anna Rosa Garzelli, *Il Duomo di Grosseto. Saggio di storia dell'architettura*, Firenze 1967, p. 42). Stando alla ricostruzione della Israëls, Antonio Casini avrebbe dunque provveduto a dotare l'antico altare del Crocifisso con la scultura che oggi si vede presso l'omonima cappella nel transetto destro della chiesa. In alternativa, la studiosa ipotizza anche che il *Crocifisso* sia giunto nella Cattedrale soltanto dopo la morte del cardinal Casini, ovvero al tempo suo successore Giuliano Cesarini (M. Israëls, *Sassetta's Madonna* cit., 2003, p. 156). La Israëls, inoltre, non omette di ricordare la provenienza, dalla medesima Cattedrale grossetata, del menzionato *Crocifisso* ligneo visibile oggi nel locale Museo Diocesano d'Arte Sacra. A causa delle sue dimensioni relativamente contenute (altezza: 65 centimetri), questo esemplare è parso alla studiosa "inadequate for a dedication of an entire chapel to the Crucifix" (*ibidem*, nota 446 [p. 156]). In merito all'intaglio del Museo Diocesano, nato evidentemente come simulacro processionale, la Israëls propone l'identificazione col "Crucifixus opere elevato" menzionato da Bossio nella sagrestia del Duomo (*ibidem*, nota 430 [p. 150], Appendix I.F, doc. 16). Sul cardinale Antonio Casini, celebre committente della *Madonna del solletico* di Masaccio (Firenze, Galleria degli Uffizi) e della lunetta con la *Madonna col Bambino, il cardinal Casini e Sant'Antonio abate* (Siena, Museo dell'Opera del Duomo) scolpita in marmo da Jacopo della Quercia, si vedano: G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica* cit., IX, 1841, pp. 143-144; Walter Brandmüller, *Casini, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXI, Roma, 1978, pp. 351-352.

<sup>47</sup> Sui Crocifissi di Donatello si vedano: M. Lisner, *Holzkrufixe* cit., 1970, pp. 54-57, 63-65, e i recenti e fondamentali studi di Francesco Caglioti e Marco Ruffini incentrati sulla riscoperta dell'inedito esemplare autografo dei Servi di Padova: F. Caglioti, *Il 'Crocifisso' ligneo di Donatello per i Servi di Padova*, in 'Prospettiva', 130-131, 2008, pp. 50-106 (con bibliografia); Idem, *Donatello miracoloso: il Crocifisso ligneo dei Servi*, in 'Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti già dei Ricovrati e Patavina', CXXII, 2009-2010 (2010), Parte III, pp. 59-85; Idem, *La riscoperta del Crocifisso di Donatello ai Servi*, in 'Padova e il suo territorio', XXV, 2010, 146, pp. 6-9; Marco Ruffini, *Un'attribuzione a Donatello del 'Crocifisso' ligneo dei Servi di Padova*, in 'Prospettiva', 130-131, 2008, pp. 22-49; Idem, *Sixteenth-Century Paduan Annotations to the First Edition of Vasari's Vite (1550)*, in 'Renaissance Quarterly', LXXII, 2009, 3, pp. 748-808. Per altri approfondimenti si veda sempre F. Caglioti, *Il Crocifisso del Bosco ai Frati di fronte ai modelli di Donatello e di Brunelleschi / The Bosco ai Frati Crucifix and its Position in respect to Those by Donatello and Brunelleschi*, in *Mugello, Culla del Rinascimento: Giotto, Beato Angelico, Donatello e i Medici / Mugello, cradle of the Renaissance: Giotto,*

che precedono la realizzazione delle statue dei *Santi Pietro e Paolo* per la Loggia della Mercanzia di Siena (1458-1462), seguire l'attività di Vecchietta come scultore è piuttosto difficile. Venuto meno, infatti, il *Cristo risorto* in legno dipinto commissionato all'artista nel 1442, e destinato all'ostensione sull'altare maggiore del Duomo di Siena durante le solennità pasquali,<sup>48</sup> gli antefatti della scultura di Lorenzo di Pietro sono rappresentati oggi dall'intensa *Pietà* lignea un tempo nella chiesa di San Donato in San Michele Arcangelo a Siena (oggi nel Museo Diocesano), sottoscritta dal maestro "pro sua devotione" tra il 1448 e il 1450 circa (figg. 418, 420).<sup>49</sup>

Una scultura del genere, per quanto stilisticamente coerente, si pone tuttavia in evidente anticipo sul *Cristo* di Grosseto. L'analisi dello stile spinge a ritenere la commissione del *Crocifisso* avvenuta in anni più maturi del percorso del maestro, trovando dei ragionevoli confronti proprio nelle opere da lui pubblicate tra il settimo e l'ottavo decennio del Quattrocento, e non soltanto fra le sculture. La figura di San Lorenzo ha infatti un riscontro molto puntuale nell'analoga effigie dipinta da Vecchietta nello scomparto centrale di predella della splendida pala raffigurante la *Madonna col Bambino e i Santi Biagio, Giovanni Battista, Nicola da Bari e Floriano*, di Spedaletto in Val d'Orcia (oggi nel Museo Diocesano di Pienza): una tavola all'antica, ormai completamente aggiornata sulle novità rinascimentali fiorentine, che il Vecchietta

---

*Fra Angelico, Donatello and the Medici*, catalogo della mostra a cura di Barbara Tosti [29 maggio - 30 novembre 2008], Firenze 2008, pp. 124-163.

<sup>48</sup> Tale scultura è stata erroneamente identificata in passato con il *Cristo risorto* ligneo dipinto, che è stato conservato fino agli anni sessanta del Novecento nella chiesa suburbana di San Michele Arcangelo a Vico Alto e si trova attualmente in una collezione privata senese. L'opera venne riconosciuta da Giovanni Previtali al senese Domenico di Niccolò "dei Cori" (Giovanni Previtali, *Domenico "dei cori" e Lorenzo Vecchietta: necessità di una revisione*, in *Studi in onore di Cesare Brandi*, 'Storia dell'Arte', 38-40, 1980, pp. 141-144, riedito in Idem, *Studi sulla scultura gotica in Italia. Storia e geografia*, Torino 1991, pp. 151-157). Per una conferma documentaria sulla paternità e sulla provenienza del *Risorto* dall'Ospedale di Santa Maria della Scala alla chiesa di San Michele Arcangelo, si veda A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, cat. n. 31, pp. 129-132.

<sup>49</sup> Sulla *Pietà* di San Donato si vedano: A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, cat. n. 46, pp. 177-180; Gabriele Donati, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello* cit., 2010, cat. D.4, pp. 312-313. Per la perduta iscrizione situata alla base dell'opera si veda *L'elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena compilato nel 1625-26 da monsignor Fabio Chigi, poi Alessandro VII*, edizione critica a cura di Pèleo Bacci, in 'Bullettino senese di storia patria', XLVI, 1939, pp. 198-215 e 297-337, in part. p. 320. Tra le sculture in legno riferite al maestro negli anni che precedono la *Pietà* di San Donato è il *San Giacomo minore* oggi in collezione privata (Giovanni Previtali, *Un "San Giacomo minore" del Vecchietta*, in 'Paragone', XV, 1964, 177, pp. 43-45, riedito in Idem, *Studi sulla scultura gotica in Italia* cit., 1991, pp. 147-150; A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, cat. n. 45, pp. 175-176). Non è a mio parere condivisibile il recente tentativo di riferire al Vecchietta il *San Nicola da Tolentino* ligneo della chiesa di Sant'Agostino a Perugia, per il quale il rinvio è a Laura Teza, *Indagini sulla statuaria lignea a Perugia nella seconda metà del Quattrocento* in *L'arte del legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, Atti del Convegno a cura di Giovan Battista Fidanza [Pergola, 9-12 maggio 2002], Perugia 2005, pp. 65-90, in part. pp. 78-81.

esegui negli ultimi anni del pontificato piccolomineo (1463-1464 circa).<sup>50</sup> Nella figura del Cristo dipinta nella *Crocifissione* di Spedaletto (fig. 383), benché trasposte in scala minore, analoghe sono le fattezze insistenti dei volti, dalle fisionomie pungenti e angustiate, l'*aplomb* delle figure, così come la complessità delle stoffe dei perizomi. Tuttavia una serie ininterrotta di rimandi lega saldamente l'intaglio di Grosseto ad opere ancora più avanzate del catalogo dell'artista: si pensi alle figure bronzee che animano il *Tabernacolo eucaristico* dell'altare maggiore del Duomo di Siena. Questa colossale opera d'oreficeria, concepita dal maestro tra il 1467 e il 1472, che è certo una delle creazioni artistiche di maggiore impegno di tutto il Quattrocento senese (sia sotto il profilo dell'invenzione formale che dei contenuti teologici), venne richiesta in un primo tempo per l'altare principale della Santissima Annunziata di Siena annessa all'Ospedale di Santa Maria della Scala. A partire dal 1506, tuttavia, con atto d'imperio della Balìa di Siena, il prezioso *Ciborio* – insieme *sepulchrum Christi* e *fons vitae*, come sta a indicare al suo vertice la rappresentazione del sangue di Cristo effuso nel calice sotto cui arde la fiamma della Carità cristiana (fig. 392) – venne requisito dall'Opera della Metropolitana per essere trasferito sull'altare maggiore della Cattedrale, dove trovò definitiva collocazione soltanto nel 1536, nell'ambito del nuovo allestimento del presbiterio progettato da Baldassarre Peruzzi.<sup>51</sup>

La serie degli *Angeli musicanti* disposti in cerchio intorno al fascio di colonne che sorregge il *Ciborio*, le tre *Virtù teologiche* (Fede, Speranza e Carità) che animano l'architettura cilindrica del tempietto, la raffigurazione dell'*effusio sanguinis*, e la rappresentazione del Crocifisso eseguita a sbalzo al centro della lunetta che sovrasta lo sportello del tabernacolo, pur nella loro straordinaria politezza formale, presuppongono pianamente una riflessione su Donatello, e si dimostrano legate al *Crocifisso* di Grosseto da un filo rosso. I tratti facciali, e il modo di far ricadere i lembi delle ricche vesti, che si articolano grazie al sottile e graduale avvicinarsi dei piani, paiono infatti pressoché identici (figg. 388-392). Nondimeno, il sopraggiungere di alcune varianti nell'intensificarsi dei dettagli naturalistici del volto del *Cristo*, sta a indicare una

<sup>50</sup> Sul dipinto, oggi al Museo Diocesano di Pienza ma un tempo nella chiesa di San Niccolò a Spedaletto, rimando da ultimo a G. Donati, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello* cit., 2010, cat. D.20, pp. 346-347.

<sup>51</sup> A. Bagnoli, in *La 'rinascita' della scultura* cit., 2006, cat. n. 13, pp. 91-99; Gabriele Fattorini, *Il complesso scultoreo dell'altare maggiore: i grandi bronzi quattrocenteschi nell'assetto studiato da Peruzzi*, in *Le sculture* cit., 2009, pp. 102-107, in part. pp. 101-105.

diversificazione e ulteriore crescita nello stile di Vecchietta. Si tratta di uno scarto formale che trova le sue premesse nelle idee destinate ad imporsi, con più alto grado di compiutezza e organicità, nella splendida figura bronzea del *Risorto* della Santissima Annunziata di Siena (figg. 387, 390, 393-396, 404).<sup>52</sup> In questo estremo capolavoro, concepito dall'anziano maestro a corredo della personale cappella nella medesima chiesa,<sup>53</sup> egli mantiene salda la propensione per le superfici polite, estremamente rinettate, che si traducono in modulazioni ricche di contrasti chiaroscurali e in effetti di superficie ininterrottamente mossi e nervosi.

L'impianto fluido e ben articolato del *Crocifisso* di Grosseto, con la gamba destra che viene in avanti producendo un filo di tensione, e un persistente senso d'inquietudine, torna infatti perfettamente nell'immagine bronzea del *Risorto*. Andando a osservare più da vicino la testa di questa scultura, colpisce la sua intima somiglianza col *Cristo* di Grosseto. Sia l'uno che l'altro posseggono volti trafelati e incisivi, definiti da ampie arcate sopracciliari e occhi prominenti, da nasi adunchi e forti, e da gote scarnificate; mostrano un'attitudine patetica molto affine, con la bocca dischiusa e l'espressione intensa e tormentata (figg. 386-387). Come nel *Risorto* di Siena, l'intaglio di Grosseto mostra analoghi volumi asciutti e politi, elasticamente modulati per rendere più vive le tensioni muscolari. La complessità plastica che contraddistingue le superfici delle due figure è accresciuta dalla sottigliezza grafica con la quale il maestro delinea le mandorle degli occhi o le ciocche arricciolate della barba. Le principali differenze si colgono a mio avviso nel diverso modo di approntare il vistoso panneggio, che nella figura di Grosseto si distingue per una consistenza più densa e articolata e un plasticismo più potente. Le pieghe dei panni vi appaiono più turgide, e il loro ritmo avvolgente, che fascia il corpo costruendo un organismo incredibilmente complesso e anfrattuosso, è

---

<sup>52</sup> A. Bagnoli, in *Francesco di Giorgio* cit., 1993, cat. n. 32, pp. 212-215.

<sup>53</sup> Pensando alla propria sepoltura e a quella della moglie, il 20 dicembre del 1476 Lorenzo di Pietro chiese e ottenne il patronato di una cappella da dedicare "al nome del Salvatore". Nella petizione inviata all'allora rettore dello Spedale, Bartolomeo Bardi, Lorenzo dichiarò di voler collocare sull'altare della cappella un *Cristo risorto* di bronzo (a quel tempo "fatto et non anco finito"), impegnandosi, inoltre, a dipingere una tavola da porre "dietro al Cristo". La domanda fu accolta il 20 febbraio del 1477, ma le disposizioni del maestro furono in séguito disattese, con la conseguente dismissione della cappella e lo spostamento delle sue opere. La particolare iconografia del bronzo di Vecchietta dovette certo favorirne il trasferimento presso l'altare maggiore della stessa chiesa, dove andò a colmare il vuoto lasciato dopo il trasferimento del *Tabernacolo eucaristico* oggi nel Duomo. Si veda nuovamente A. Bagnoli, in *Francesco di Giorgio* cit., 1993, cat. n. 32, pp. 212-215. Per quanto concerne la menzionata tavola, trasferita alla Pinacoteca Nazionale di Siena, e raffigurante la *Madonna col Bambino in trono fra i Santi Pietro e Paolo, Lorenzo e Francesco*, si veda Laura Cavazzini, *ibidem*, cat. n. 33, pp. 216-217.

ancora memore delle soluzioni usate dall'artista nelle figure del *Tabernacolo* del Duomo di Siena. Le superfici del perizoma del bronzo della Santissima Annunziata esprimono invece uno sviluppo più sottile, fortemente frammentato e fitto d'increspature. È questo un effetto senz'altro più realistico, che ricorda i molti perizomi modellati in tela e dipinti riscontrabili nei Crocifissi del periodo (figg. 388-392, 397).

Il complesso di questi dati conferma che il *Crocifisso* del Duomo Grosseto è opera di Lorenzo di Pietro Vecchietta. Dal punto di vista della datazione, il rapporto con le figurazioni del *Tabernacolo eucaristico* nel Duomo di Siena (1472) e col *Redentore* della Santissima Annunziata (1476) costituisce un indicatore cronologico abbastanza sicuro, consentendo di ritenere l'intaglio grossetano eseguito nella prima metà dell'ottavo decennio del Quattrocento. Nonostante ciò, sebbene tali opere manifestino la stessa smagrita gracilità di forme e un'analogia e tagliente definizione espressiva, l'articolazione del perizoma dovrebbe comunque indicare una precedenza dell'intaglio grossetano rispetto al bronzo della Santissima Annunziata.<sup>54</sup>

Sembra facile immaginare che, una volta che Vecchietta ebbe licenziato la portentosa figura del Cristo risorto per la propria cappella, questa abbia giocato un ruolo decisivo nell'orientare i canoni figurativi degli scultori delle generazioni successive. A confermarlo è una testimonianza emblematica per la nostra conoscenza della produzione senese dell'ultimo quarto del secolo come il *Crocifisso* della chiesa di San Martino a Siena (figg. 397-398, 400-402, 405). Questo notevolissimo intaglio, da alcuni anni opportunamente riconosciuto alla mano del figlio scultore di Sassetta, Giovanni di

---

<sup>54</sup> Contrariamente a quanto espresso dai precedenti studi, non è da escludere che il *Crocifisso* del Duomo di Grosseto possa essere stato eseguito al tempo del vescovo Giovanni Agazzari. Di nobile casato senese, le fonti descrivono il prelato come un uomo di "grandissima reputazione", non soltanto presso i suoi concittadini ma "particolarmente appresso Pio II" (Isidoro Ugurgieri Azzolini, *Le pompe sanesi, o' vero relazione delli huomini, e donne illustri di Siena e suo Stato*, Pistoia 1649, pp. 172-173). Succeduto nell'incarico al cugino, il vescovo Memmo Agazzari morto nel 1452, di Giovanni è tuttavia incerta la data di morte. Laddove, infatti, le fonti seicentesche indicano quale termine preferibile il 1468 (*ibidem*, p. 173 [*lapsus calami* "1568"], p. 174), la letteratura otto-novecentesca tende più opportunamente a collocare la data rispettivamente nel 1471 e nel 1488. Ciononostante, la presenza dello stemma Agazzari scolpito sull'architrave dell'Altare della Madonna delle Grazie nella Cattedrale di Grosseto, un'opera sottoscritta dallo scalpello senese Antonio Ghini che reca la data 1474, sembra fornire un valido *post quem* per la morte del vescovo (F. Fumi Cambi Gado, *Opere d'arte cit.*, in *La Cattedrale di San Lorenzo cit.*, 1996, p. 45). Si vedano inoltre: Pius Bonifacius Gams, *Series episcoporum Ecclesiae catholicae, quotquot innotuerunt a beato Petro apostolo*, Ratisbonae 1873, p. 755; *Hierarchia Catholica Medii Aevi, sive Summorum Pontificum, S. R. E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series*, II, Conradus Eubel, *Ab anno 1431 usque ad annum 1503 perducta*, Monasterii 1914, p. 21.



Stefano,<sup>55</sup> si trova sistemato sul secondo altare di sinistra dell'unica navata dell'edificio, dov'è cinto da una coppia di *Dolenti* scolpiti in legno dalla stessa mano (fig. 398).

Da un punto di vista conservativo, il gruppo si mostra oggi in uno stato parzialmente modificato da rifacimenti e ridipinto con colori a smalto. La policromia originale dei *Dolenti* è tuttora presente e ben conservata sotto la spessa crosta di superficie. Questa comprende tanto lo strato di coloritura recente quanto la stesura di una pellicola in gesso che appesantisce il modellato. Al contrario, la ridipintura del *Crocifisso* è applicata direttamente sulla pigmentazione originale. Le tre sculture presentano inoltre una patina di vernice ossidata stesa sulla policromia antica. Benché evidenzi la rottura di tre dita, la mano destra della *Madonna* è originale; non si direbbe lo stesso, invece, per la mano sinistra, probabilmente rifatta o in ogni modo ampiamente modificata. Entrambi i *Dolenti* poggiano su basamenti non pertinenti. Il Golgota scolpito in pietra, su cui è innestata la croce, presenta frammenti di una cromia antica.<sup>56</sup>

Le statue di San Martino costituiscono indubbiamente un episodio di marcata adesione, se non di esplicita citazione, nei confronti dei tardi esempi di Vecchietta. Si tratta di un caso rappresentativo che documenta tutta l'ammirazione del figlio di Sassetta nei

---

<sup>55</sup> La corretta messa a fuoco della paternità e della rilevanza di questo di gruppo scultoreo è un fatto abbastanza recente, proposto da Angelini (A. Angelini, *Il lungo percorso* cit., in *Pio II e le arti* cit., 2005, p. 350). Prima di essere riconosciuto a Giovanni di Stefano, il *Calvario* di San Martino – in particolare i due *Dolenti* – era ritenuto dalla tradizione opera di Jacopo della Quercia, di cui in effetti, nella stessa chiesa, si conservano le citate cinque statue lignee, raffiguranti la *Madonna col Bambino fra in Santi Antonio Abate, Giovanni Battista, Giovanni Evangelista (?) e Bartolomeo*, oggi nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena (A. Galli, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello* cit., 2010, cat. A.23, pp. 82-85). Sul *Calvario* di San Martino si vedano principalmente: Girolamo Gigli, *Diario sanese in cui si veggono alla giornata tutti gli avvenimenti più ragguardevoli spettanti sì allo spirituale, sì al temporale della città e Stato di Siena*, 2 voll., Lucca 1723, II, p. 405; Giovacchino Faluschi, *Breve relazione delle cose notabili della città di Siena*, Siena 1784, p. 122; Giovanni Antonio Pecci, *Relazione delle cose più notabili della città di Siena*, Siena 1761, p. 101; [Ettore Romagnoli], *Nuova guida della città di Siena per gli amatori delle belle arti*, Siena 1822, p. 94; Idem, *Cenni storico-artistici di Siena e dei suoi suburbi*, Siena 1840, p. 33; *Siena e il suo territorio*, Siena 1862, p. 245. Il Brogi si limitò a elencare le tre figure datandole al XV secolo e giudicandole di “discreto merito artistico” (F. Brogi, *Inventario degli oggetti* cit., 1862-1865, VII/8, nn. 8-10). Per Cornelius von Fabriczy si trattò piuttosto di opere di un seguace di Giacomo Cozzarelli (C. von Fabriczy, *Kritisches Verzeichnis* cit., 1909, p. 77). Nel 1826 e nel 1852 la sola figura del *Crocifisso* venne trasportata in processione in occasione della Domenica in Albis (A. Gianni, *Le immagini portate* cit., in *Chiesa e vita religiosa a Siena* cit., 2002, p. 349, 350). Tra le recenti attribuzioni a Giovanni di Stefano è a mio avviso da rigettare la proposta di Laura Teza di riferire al maestro il *Crocifisso* ligneo della chiesa di San Francesco al Monte (o Monteripido) di Perugia (L. Teza, *Indagini sulla statuarìa lignea* cit., 2005, pp. 81-87). Su Giovanni di Stefano si vedano: Alessandro Angelini, *Giovanni di Stefano e le Lupe marmoree di Porta Romana*, in ‘Prospettiva’, 65, 1992, pp. 50-55; Francesca Fumi Cambi Gado, *Giovanni di Stefano*, in *Francesco di Giorgio* cit., 1993, p. 552; Marco Bussagli, *Giovanni di Stefano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVI, 2001, pp. 231-233; e i successivi aggiornamenti di Alessandro Angelini, *Antonio Federighi e il mito di Ercole*, in *Pio II e le arti* cit., 2005, pp. 105-149, in part. pp. 141-146; Idem, *Il lungo percorso* cit., *ibidem*, pp. 307-385.

<sup>56</sup> L'altezza del *Crocifisso* è di 177 centimetri circa. Le due figure dei *Dolenti* sono alte 183 centimetri e si presentano svuotate a tergo.



confronti del più anziano maestro. Con la scomparsa di Vecchietta nel 1480, e la graduale uscita di scena di Antonio Federighi, rimosso dalla carica di capomaestro dell'Opera del Duomo solo un anno dopo, la scultura attraversò a Siena un periodo di crisi. In questo momento di stasi, l'adesione agli esempi di Lorenzo di Pietro dovette rappresentare per Giovanni di Stefano, appena rientrato da Urbino (1477), dove aveva operato come di scalpellino e fonditore alle dipendenze di Francesco di Giorgio, l'unica via percorribile.

In continuità con gli esempi di Vecchietta, nel *Crocifisso* di San Martino Giovanni concepisce un'immagine sottile, dove analoghe tornano la definizione tagliente dei tratti, le minuziose notazioni naturalistiche e il risentito profilarsi del costato. Anche l'intensità drammatica e il tormentato movimento del corpo rispondono a una concezione che ha paralleli solo nell'arte di Vecchietta. Le contrazioni dell'agonia sono rese tangibili nel flettersi della testa sulla spalla e nell'evidenza dei muscoli del busto. Nella delineazione della figura del Cristo emerge quanto dovette essere intenso per Giovanni il dialogo con opere come il *Risorto* della Santissima Annunziata di Siena o il *Crocifisso* della Cattedrale di Grosseto. Di tali figure l'esemplare di San Martino rammenta infatti l'intensità espressiva, le strutture fibrose dei corpi e la resa increspata del perizoma (pressappoco corrispondente a quello esibito nel bronzo della Santissima Annunziata). Nonostante le consonanze linguistiche, tuttavia, a garantire che non si tratta di opere di Lorenzo di Pietro contribuiscono alcuni fattori. Tanto il *Cristo* quanto i *Dolenti* di San Martino si contraddistinguono per un plasticismo più incisivo, e per una certa uniformità nei movimenti e nell'espressione, e non è dato riscontrarvi quei medesimi risultati qualitativi che possiamo invece osservare negli autografi di Vecchietta. Al confronto con questi, le statue di San Martino evidenziano un'elaborazione diversa: più sintetica e meno puntuale nella scalpellatura profonda e affilata dei contorni, e meno incline, o comunque sia meno risoluta nell'articolazione delle figure (figg. 394, 397, 399-403).

In generale, i caratteri più specifici del *Calvario* di San Martino si svelano coerenti con quelli propri di Giovanni di Stefano nelle sue opere databili – *grosso modo* – tra l'inizio e la metà del nono decennio, come il *San Nicola da Tolentino* della chiesa di

Sant'Agostino (fig. 404)<sup>57</sup> o l'altorilievo in marmo con *San Giovanni Evangelista* che dai primi dell'Ottocento si trova inserito sul prospetto della Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena.<sup>58</sup> Si tratta in entrambi i casi di sculture che risentono intensamente delle ultime prove di Vecchietta, ma che, analogamente a quanto abbiamo osservato nel gruppo di San Martino, mostrano una resa più approssimata delle superfici e una minor disinvoltura nell'impianto delle figure (fig. 405). In questo senso i risultati più complessi saranno ottenuti da Giovanni di Stefano nelle opere della seconda metà del nono decennio, che, dallo splendido *gisant* bronzeo del cardinal Pietro Foscari in Santa Maria del Popolo a Roma († 1485),<sup>59</sup> al pressoché contemporaneo *Sant'Ansano* in marmo nella Cappella del Battista del Duomo di Siena (già ultimato nel 1487),<sup>60</sup> pervengono ai più alti raggiungimenti qualitativi nella coppia di *Angeli* bronzei (1488-1490) dell'altare maggiore della Cattedrale: indiscutibili capolavori di questo artista.<sup>61</sup> La lezione di Vecchietta continuò dunque a costituire il vero punto di riferimento per tutti i giovani maestri che, nei decenni consecutivi alla scomparsa del maestro, si apprestarono a raccoglierne l'eredità.<sup>62</sup>

<sup>57</sup> Accostato al nome di Giacomo Cozzarelli da Paul Schubring e da Cornelius von Fabriczy, e come tale accolto da Enzo Carli, dopo il restauro del 2003 il *San Nicola da Tolentino* nella chiesa di Sant'Agostino è stato opportunamente attribuito a Giovanni di Stefano. Si veda A. Angelini, *Il lungo percorso* cit., in *Pio II e le arti* cit., 2005, p. 381. Per un resoconto del restauro si veda Laura Speranza, Valentina Forni, *San Nicola da Tolentino, Giacomo Cozzarelli (1453-1515), Siena, Chiesa di Sant'Agostino*, in 'OPD Restauro', XV, 2003, pp. 232-239. Per i riferimenti precedenti a Giacomo Cozzarelli si vedano: Paul Schubring, *Die Plastik Sienas im Quattrocento*, Berlin 1907, p. 209; C. von Fabriczy, *Kritisches Verzeichnis* cit., 1909, p. 70; E. Carli, *Gli scultori* cit., 1980, p. 231 (con bibliografia).

<sup>58</sup> A. Angelini, *Il lungo percorso* cit., in *Pio II e le arti* cit., 2005, p. 350; G. Amato, *Un frammento erratico del Duomo di Siena* cit., in *Le sculture* cit., 2009, pp. 160-161.

<sup>59</sup> Il riconoscimento del monumento Foscari a Giovanni di Stefano si deve a Michael Kühnenthal, *Das Grabmal Pietro Foscari in S. Maria del Popolo in Rom, ein Werk des Giovanni di Stefano*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', XXVI, 1982, pp. 47-62. Si vedano inoltre: F. Fumi Cambi Gado, in *Francesco di Giorgio* cit., 1993, cat. n. 80, pp. 390-391; A. Angelini, *Il lungo percorso* cit., in *Pio II e le arti* cit., 2005, pp. 324-325. Segnalo, inoltre, il breve intervento a cura di Antonio Foscari, *Il cardinale veneziano Pietro Foscari e lo scultore senese Giovanni di Stefano in Santa Maria del Popolo a Roma*, in 'Arte documento: rivista di storia e tutela dei beni culturali', XIV, 2000, pp. 59-63.

<sup>60</sup> G. Milanesi, *Documenti* cit., II, 1854, p. 415. Si vedano da ultimo: A. Angelini, *Il lungo percorso* cit., in *Pio II e le arti* cit., 2005, p. 353; Wolfgang Loseries, *Le sculture della Cappella di San Giovanni Battista*, in *Le sculture* cit., 2009, pp. 148-153, in part. pp. 151-152.

<sup>61</sup> Sui due *Angeli* bronzei di Giovanni di Stefano si vedano: Patrizia La Porta, in *La 'rinascita' della scultura* cit., 2006, cat. n. 14, pp. 100-101; G. Fattorini, *Il complesso scultoreo dell'altare maggiore* cit., in *Le sculture* cit., 2009, pp. 102-107, in part. pp. 102, 106. Per la documentazione relativa alla commissione si veda, invece, Francesca Fumi Cambi Gado, *Nuovi documenti per gli Angeli dell'altare maggiore del Duomo di Siena*, in 'Prospettiva', 26, 1981, pp. 9-25. Per un esame più attento di tale documentazione si veda F. Caglioti, *Donatello e i Medici* cit., 2000, I, in part. nota 75 (p. 43).

<sup>62</sup> Si colloca in questo stesso ordine di problemi, vale a dire tra gli esempi del maturo Vecchietta e i conseguenti sviluppi di Giovanni di Stefano, anche la lunetta raffigurante un *Cristo in pietà fra due*

Sulla via segnata da Lorenzo Vecchietta si collocano anche altre importanti testimonianze. Mi riferisco, in particolare, al *Crocifisso* della chiesa di San Girolamo a Volterra (figg. 408-409, 412), che per le sue connessioni con gli indirizzi della scultura senese dei decenni finali del Quattrocento è stato attribuito prudentemente da Carlo Sisi a Giacomo Cozzarelli (1453-1515),<sup>63</sup> e all'esemplare, purtroppo irrimediabilmente compromesso nello stato di conservazione, che si trova nella prima cappella del transetto sinistro della basilica di San Domenico a Siena (figg. 413-417, 419).<sup>64</sup> Viste le

---

*Angeli* (86x185 centimetri) murata sulla porta d'ingresso dell'oratorio (o "cappellone") della chiesa senese di Santa Maria in Portico a Fontegiusta (fig. 406). L'opera, oggi purtroppo mal giudicabile a causa di una spessa ridipintura, vanta due sole menzioni nella letteratura locale, ed è dunque sostanzialmente inedita. Si vedano: F. Brogi, *Inventario degli oggetti* cit., 1862-1865, VIII/52, n. 27; Alberto Marelli, *Santa Maria in Portico a Fontegiusta*, Siena 1908, nota 51 (p. 58) ("Sulla porta di quest'oratorio vedesi una Pietà in bassorilevo, della maniera di Lorenzo di Pietro Vecchietta"). Rientra nel medesimo ambito senese dell'ultimo quarto del Quattrocento anche l'esemplare processionale di Abbazia San Salvatore (fig. 407).

<sup>63</sup> Carlo Sisi, *Il Compianto di Giacomo Cozzarelli. Note sulla committenza e sullo stile*, in *Restauro di una terracotta del Quattrocento. Il Compianto di Giacomo Cozzarelli*, catalogo della mostra [Firenze, Opificio delle Pietre Dure, 26 maggio - 22 luglio 1984], Modena 1984, pp. 91-113, in part. p. 104, nota 39 (p. 112).

<sup>64</sup> Sul *Crocifisso* di San Domenico, ridotto oggi a un organismo scorticato, privato della pelle e di parte della muscolatura, tanto da parere un'opera contemporanea per la sua esacerbata espressività, si veda la breve scheda di Ingeborg Bähr, in *Die Kirchen von Siena*, a cura di Peter A. Riedl e Max Seidel, 2, 1.2, *Oratorio della Carità-S. Domenico*, München 1992, p. 646, n. 110. Rifiutando un precedente riferimento della scultura a Lorenzo Vecchietta (*Notizie Domenicane*, in 'Memorie domenicane', LXXXI, 1964, pp. 122-128, in part. p. 128), e rilevandone dei rapporti con l'esemplare della chiesa di San Girolamo a Volterra, Ingeborg Bähr ha collocato l'intaglio nell'ambito della produzione toscana degli inizi del XVI secolo. Per iniziativa dei padri di San Domenico, nei primi giorni dell'aprile del 1964 il *Crocifisso* (164x179 centimetri) fu oggetto di un discutibile restauro ad opera dello scultore senese Bruno Buracchini. In quella circostanza, oltre alle ridipinture, vennero asportate la policromia e la preziosa finitura in gesso, così da riportare la figura, secondo i criteri dei restauri di quegli anni, alle presunte "linee primitive" del legno. I risultati di quell'intervento, che dal punto di vista dei promotori aveva riportato "alla luce una mirabile opera lignea [...] del grande scultore senese Lorenzo di Pietro il Vecchietta", furono presentati in una sala della Pinacoteca Nazionale di Siena in occasione della settimana dei Musei organizzata quello stesso anno dalla Soprintendenza ai Monumenti diretta da Enzo Carli. Durante le ricerche non è emerso purtroppo alcun materiale fotografico che documenti lo stato dell'opera precedente allo scempio del 1964. Per quanto è dato sapere, nell'Archivio Fotografico della Soprintendenza di Siena si conserva un'unica fotografia in bianco e nero che ritrae alcuni frammenti dell'antica superficie asportata. Essi figurano ricoperti da uno strato di colore scuro e provengono in larga parte dal rivestimento dell'antico perizoma scolpito (Archivio fotografico della Soprintendenza di Siena, inv. n. 56359). L'intera superficie del *Crocifisso* appare oggi consunta dall'azione dei tarli e attraversata da profonde fenditure. Le dita delle mani e dei piedi sono per lo più compromesse, fratturate o malamente racconciate. Ampie zone della testa, del busto e del perizoma sono state inoltre rilavorate e mutilate in alcune parti (in particolare la capigliatura, le ciocche della barba e le pieghe del perizoma). L'intaglio di San Domenico non è ricordato da Francesco Brogi tra i beni della basilica domenicana inventariati nei primi anni sessanta dell'Ottocento. Non è da escludere, pertanto, che la scultura provenga da un altro edificio di culto, probabilmente dalla parrocchia di Sant'Antonio Abate in Fontebranda, dove, ancora nel 1862, lo stesso Brogi registra la presenza di un "Cristo in croce. Figura di tutto rilievo scolpita in legno e colorata a bronzo" a "grandezza [n]aturale", che il compilatore giudica tuttavia di "poco merito artistico" e riferisce a un anonimo del XVI secolo (F. Brogi, *Inventario degli oggetti* cit., 1862-1865, VII/13, n. 1). La chiesa di Sant'Antonio in Fontebranda oggi non esiste più: venne dismessa a partire dal 1938 per ampliare il vicino Santuario di Santa Caterina da Siena. Fu in quell'occasione che il titolo e i beni della

precarie condizioni di questo intaglio, è opportuno concentrarsi soprattutto sull'esemplare volterrano.

Dopo alcuni spostamenti all'interno della chiesa di San Girolamo, il *Crocifisso* di Volterra è stato trasferito sull'altare maggiore, al termine del recente restauro. Rammentato nelle guide locali con giudizi assai positivi,<sup>65</sup> questo esemplare fu posto al centro dell'interesse critico negli anni ottanta del Novecento, quando il Sisi, appunto, ne propose l'attribuzione al Cozzarelli.<sup>66</sup> Una lettura sostanzialmente diversa, orientata verso la Firenze al passaggio fra Quattro e Cinquecento, è stata invece avanzata da Maria Teresa Lazzarini e da Franco Alessandro Lessi, che, sia pure con riserva, ne hanno ipotizzato una committenza fiorentina.<sup>67</sup>

Tuttavia, nulla si riscontra nella figura di Volterra degli accenti formali della scultura fiorentina tra Quattro e Cinquecento. Niente dei dolci ritmi degli esempi di Benedetto da Maiano, né delle caratterizzazioni espressive che distinguono la produzione di Baccio da Montelupo o di altri maestri attivi a Firenze in quegli anni. Nel *Crocifisso* di Volterra, al contrario, la figurazione s'impone per un plasticismo ponderoso, articolato per grandi volumi, e un registro espressivo di forte intensità che tuttavia non cede mai a un dolore dispiegato. Con la sua miscela di naturalezza e articolazione ritmica della

---

parrocchia passarono alla basilica di San Domenico. Tra le opere trasferite in quella circostanza emblematico è il caso del *Sant'Antonio abate* di Francesco di Valdambrino proveniente dal polittico dipinto da Martino di Bartolomeo per l'Arte dei Carnaioli (A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, cat. n. 37, pp. 148-149. Si veda inoltre il capitolo sul Trecento, alla nota 162). Considerato l'aspetto conservativo, per quanto apparentemente comprensibili, le affinità di mano rilevate dalla critica con l'esemplare della chiesa di San Girolamo a Volterra non sono a mio avviso sufficientemente sostenibili. E non solo per il diverso stato di conservazione, ma anche per alcune differenze nella concezione generale della figura, che nell'esempio volterrano presenta forme anatomiche più sviluppate e un'articolazione più moderna ed elegante. Parimenti, allo stato attuale è difficile comprovare su basi stilistiche che si tratti di un originale malmesso di Vecchietta, come pure sommariamente è stato accennato. Se così fosse, infatti, il *Crocifisso* di San Domenico anticiperebbe opere come i *Santi Pietro e Paolo* della Mercanzia (1458-1462), ponendosi all'incirca negli anni che seguono l'esecuzione della *Pietà* di San Donato (1448-1450 circa), al cui esempio pare in effetti richiamarsi nell'espressione drammatica del volto (figg. 417-420). Non essendo tuttavia possibile argomentare questa proposta attributiva (che personalmente non escludo), mi limito a confermare l'origine senese dell'opera, ipotizzando una sua probabile datazione nella prima metà del sesto decennio del Quattrocento.

<sup>65</sup> Si vedano: *Compendio istorico e nota delle pitture e sculture che si vedono nelle chiese della città di Volterra*, compilato da Curzio Borgucci Verani [post 1755], Volterra, Biblioteca Guarnacci, ms. 5869, c. 221v; Giuseppe Contugi Serguidi, *Delle fabbriche, chiese, pitture e iscrizioni esistenti nella città di Volterra* [1812-1819], Volterra, Biblioteca Guarnacci, ms. 10283, c. 157r; [Raffaello Guarnacci], *Guida per la città di Volterra*, Volterra 1832, p. 194; Annibale Cinci, *Guida di Volterra*, Volterra 1885, p. 170.

<sup>66</sup> Si veda la nota 63.

<sup>67</sup> Maria Teresa Lazzarini, Franco Alessandro Lessi, *Il Crocifisso di San Girolamo*, in *Chiese di Volterra*, a cura di Pier Giuliano Bocci, Giuseppe De Simone, Franco Alessandro Lessi, 3 voll., Firenze 2003, II, pp. 163-165.

figura esso rappresenta, a mio avviso, uno dei raggiungimenti più alti nel quadro dei Crocifissi del tardo Quattrocento senese.

Se si escludono il richiamo di Sisi e un sommario riferimento di Ingeborg Bähr nell'ambito di una veloce scheda sul citato *Crocifisso* di San Domenico a Siena (figg. 413-417, 419),<sup>68</sup> l'intaglio di Volterra non ha goduto di alcuna considerazione negli studi sul Quattrocento a Siena. Questa sottovalutazione sembra dovuta essenzialmente a due fattori: il cattivo stato di conservazione che ha interessato l'opera fino ad alcuni anni fa, e l'effettiva difficoltà di mettere a fuoco la personalità Giacomo Cozzarelli, artista dalle qualità singolari, formatosi con Francesco di Giorgio a Urbino nel cantiere del Palazzo Ducale (1477-1488), la cui fisionomia è venuta emergendo negli studi soprattutto dalla seconda metà del secolo scorso.<sup>69</sup> La proposta del Sisi parrebbe d'altro canto trovare un valido appiglio nel recente riferimento al Cozzarelli di un altorilievo in terracotta, raffigurante un *Cristo in pietà*, che si conserva nella chiesa senese di Santa Maria in Portico a Fontegiusta (figg. 410-411).<sup>70</sup> Questa scultura si pone in evidente dialogo coi tardi esempi di Francesco di Giorgio, di cui appare tuttavia amplificato l'aspetto emotivo. Al pari del *Cristo* di Volterra, ma in forme meno plastiche e monumentali, la terracotta di Fontegiusta impressiona per gli accenti patetici del volto, il doloroso ma elegante e flessuoso abbandono del corpo e la modulazione sensibile delle superfici. Come gli studi hanno affermato, finché fu in vita il suo grande maestro, Cozzarelli rimase fortemente segnato dai modi di Francesco di Giorgio, al punto tale che in alcune opere (si pensi ad esempio al *Compianto sul Cristo morto* in terracotta nella chiesa dei Santi Giacomo e Niccolò a Quercegrossa, 1486-1488)<sup>71</sup> la mano dell'uno si confonde con quella dell'altro, in un tutt'uno quasi inestricabile. È a partire innanzitutto dall'ultimo lustro del Quattrocento, e con maggior forza dai primi anni del secolo successivo, che Giacomo realizza le sue opere più personali e via via più slegate

---

<sup>68</sup> La studiosa mette in relazione le due sculture: I. Bähr, in *Die Kirchen von Siena* cit., 1992, p. 646, n. 110.

<sup>69</sup> Si vedano in particolare: C. Del Bravo, *Scultura senese* cit., 1970, pp. 97-100, 104-105, 107; Carlo Sisi, *Giacomo Cozzarelli, in Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra [Siena, Pinacoteca Nazionale - chiesa di Sant'Agostino, 16 giugno - 4 novembre 1990], Milano 1990, pp. 540-543, cat. n. 189, pp. 544-547; Alessandro Angelini, *Senesi a Urbino*, in *Francesco di Giorgio* cit., 1993, pp. 332-345; Alessandro Bagnoli, *Gli Angeli dell'altare del Duomo e la scultura a Siena alla fine del secolo*, *ibidem*, pp. 382-387; F. Fumi Cambi Gado, *ibidem*, cat. n. 88, pp. 414-417, cat. n. 89, pp. 418-419; G. Fattorini, *Epilogo: Siena* cit., in *Pio II e le arti* cit., 2005, pp. 556-558.

<sup>70</sup> L'opera è stata restaurata da Edith Liebhauser nel 2008-2009. La direzione dell'intervento e il riferimento attributivo a Giacomo Cozzarelli si devono ad Alessandro Bagnoli.

<sup>71</sup> A. Bagnoli, in *Francesco di Giorgio* cit., 1993, cat. n. 81, pp. 392-395.

dai modi nervosi, politici e sofisticati che contraddistinguono la maniera di Francesco di Giorgio.

Tanto il modulo iconografico quanto gli stilemi che caratterizzano l'intaglio di Volterra offrono dunque indicazioni univoche sulla sua pertinenza al contesto della produzione senese dell'ultima decade del Quattrocento. Si pensi, per esempio, alla complessa definizione stilistica e ai caratteri espressivi della testa, dove l'acquisizione di alcuni elementi significativi del linguaggio sperimentato una ventina d'anni prima da Vecchietta emergono compiuti e maturi. Le qualità plastiche del modellato, il ritmico impianto della figura o la sottile modulazione dei capelli (che sfuggono sulle spalle in eleganti serpeggiamenti) si configurano come aspetti che richiamano invece più da vicino le opere mature di Francesco di Giorgio. Da questo punto di vista, in attesa di nuovi chiarimenti, bisognerà perlomeno riconoscere che il *Crocifisso* di Volterra e la *Pietà* di Fontegiusta, così legati fra loro nelle intenzioni espressive e in certi caratteri stilistici, sono opere concepite nella stessa bottega (figg. 411-412).<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Nell'avvicinare l'intaglio di Volterra al nome di Giacomo Cozzarelli, Carlo Sisi ne ha indicati i rapporti con le figure del *Compianto* in terracotta della basilica dell'Osservanza di Siena (1498 circa). Essendo le mie valutazioni sull'opera di Volterra fondate unicamente sul materiale bibliografico e fotografico edito o reperibile (in ogni modo antecedente al restauro), mi limito per il momento a osservare che, qualora la paternità cozzarelliana del *Crocifisso* fosse confermata, la sua datazione dovrebbe anticipare di alcuni anni quella del *Compianto* dell'Osservanza, per via dei legami ancora stretti con la produzione matura di Francesco di Giorgio, di cui, occorre ribadirlo, sfugge al momento l'ultimo periodo di attività da scultore (1493 circa-1501). Sul celebre gruppo fittile dell'Osservanza di Siena, oltre C. Sisi, *Il Compianto di Giacomo Cozzarelli* cit., 1984, pp. 91-113, si vedano: Alberto Cornice, *Opere d'arte all'Osservanza*, in *L'Osservanza di Siena. La basilica e i suoi codici miniati*, Milano 1984, pp. 51-110, in part. pp. 63-67; F. Fumi Cambi Gado, in *Francesco di Giorgio* cit., 1993, pp. 414-419; A. Bagnoli, *ibidem* cit. 1993, p. 384; A. Angelini, *Il lungo percorso* cit., in *Pio II e le arti* cit., 2005, pp. 370-379.



## 2.4 Una digressione sul Cristo morto di Francesco di Giorgio ai Servi di Siena.

Per le sue originali creazioni Francesco di Giorgio è il maestro che fra gli scultori del secondo Quattrocento a Siena si ricorda come il più sensibile e acuto indagatore delle opere del grande Donatello e dello stile del proprio maestro Vecchietta. Pur tenendosi in linea con questi condizionanti precedenti, le sue esperienze nel campo nella scultura sono purtroppo assai rare. Tuttavia, con la sua abilità nello scolpire il marmo, nell'intagliare il legno, nel plasmare la terra e nel gettare il bronzo egli riuscì a produrre immagini che ancora oggi ci affasciano per la sofisticata eleganza, l'incantevole naturalezza e l'altera esuberanza espressiva. Nessuno poteva dunque immaginare che, trascorsi poco più che vent'anni dalla ricca rassegna di *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena*, allestita nel 1993, nel campo della scultura martiniana si sarebbe potuta raggiungere qualche nuova rilevante scoperta, particolarmente in un territorio ricco ma intensamente studiato come quello senese.

In effetti, è proprio da Siena, e dall'antica basilica di Santa Maria dei Servi, che proviene l'opera che qui si presenta. Si tratta di una splendida figurazione del Cristo morto, modellata in altorilievo in terracotta, che i caratteri di stile consentono di attribuire con assoluta certezza a Francesco di Giorgio (figg. 421, 425, 427-428, 430, 432, 434, 437-438). Fin dalle prime indagini bibliografiche ho potuto constatare che l'opera è stata completamente ignorata dagli studi storico-artistici. Non è ricordata, infatti, in nessuno dei numerosi contributi dedicati alla scultura del secondo Quattrocento a Siena, a cominciare dagli studi che contemplano l'attività di Francesco di Giorgio.

La scultura si trova oggi collocata sotto la mensa del quinto altare della navata sinistra della basilica dei Servi. Le sue dimensioni sono maggiori del vero, e, benché a prima vista non sembri – celata com'è sotto un tessuto di colore rosso – la base è un tutt'uno con la figura (fig. 421).<sup>73</sup> L'opera è contenuta in un robusto telaio di legno utile ad agevolarne le temporanee rimozioni da sotto la mensa. Le numerose abrasioni, le fratture risarcite e le alterazioni visibili sopra lo strato di ridipintura superficiale (particolarmente in corrispondenza del collo, nella parte intermedia dell'addome, sopra il gomito destro, sul pollice sinistro, sotto i ginocchi e sul dorso di ambo i piedi)

---

<sup>73</sup> Terracotta policroma, 200x55 centimetri (la figura del Cristo); 200x67 centimetri (l'ingombro della base). Lo spessore del rilievo varia da un minimo di 13 a un massimo di 30 centimetri circa.

confermano che l'opera è stata più volte restaurata e periodicamente collocata in una posizione funzionale alla venerazione. La massa ampia e compatta di questo altorilievo deve averne previsto come da consuetudine la suddivisione in parti prima della cottura.<sup>74</sup> A una data non troppo lontana (probabilmente entro la metà del Novecento) si possono far risalire con tutta probabilità la sistemazione dell'opera nell'odierno ricovero, l'aggiunta del nimbo ligneo, il rinnovamento della policromia e l'applicazione, con del collante, del rivestimento in tessuto che dissimula la base, come sembrano confermare le sorde e grasse stesure di colore sull'incarnato, sul perizoma e sul piano d'appoggio della figura. Proprio alcune lacune della pigmentazione data sulla superficie di quest'ultimo lasciano intravedere uno strato di colore molto inscurito, che nasconde quanto resta di un'antica stesura che imitava l'aspetto di un materiale lapideo. Si tratta di un'allusione esplicita alla reliquia della Pietra dell'Unzione, il "saxo di alteza di homo" sul quale, secondo la tradizione, venne adagiato il corpo esanime di Cristo appena deposto dalla croce, per essere asperso di unguenti e di balsami aromatizzati prima di essere riposto nel sepolcro. Tale reliquia, che le fonti ricordano essere stata variamente di colore nero, o nero screziato di rosso, talvolta verde, o più semplicemente "rubeus" ("quas credit vulgus tincturas esse sanguinis Jesu Christi"), ebbe diffusione nell'arte italiana – particolarmente nella pittura – soprattutto nei decenni finali del Quattrocento, come testimoniano dipinti celebri quali il *Cristo morto* di Vittore Carpaccio nella Gemäldegalerie di Berlino o il sublime capolavoro di Andrea Mantegna nella Pinacoteca di Brera a Milano.<sup>75</sup>

Da un punto di vista iconografico, la scultura dei Servi descrive una delle varianti tipologiche del Cristo morto o deposto. Non rientra infatti tra le raffigurazioni del Redentore concepite al centro di toccanti *Pietà* o di articolati *Compianti* di figure; si pensi, a tal proposito, ad alcuni dei più alti raggiungimenti in questo genere di sacre rappresentazioni: le coinvolgenti *Lamentazioni* emiliane dei vari Niccolò dell'Arca,

---

<sup>74</sup> Il tipo di fratture e le modalità di riparazione visibili sulla superficie dell'opera non sono dovute a difetti di fabbricazione avvenuti durante in fase di cottura. Non è da escludere che il rimaneggiamento della figura sia avvenuto in coincidenza dei lavori di ristrutturazione della chiesa dei Servi successivi ai danni provocati dal terremoto che colpì la città nel 1798. Si veda Marina Gennari, *L'orribil scossa della vigilia di Pentecoste. Siena e il terremoto del 26 maggio 1798*, Monteriggioni (Siena) 2005, pp. 58, 72.

<sup>75</sup> Si veda Stefano L'Occaso, *Mantova, i Gonzaga, le reliquie di Gerusalemme*, in 'Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe di scienza morali, storiche e filologiche', XIX, 2008 (2009), pp. 695-726, in part. pp. 695-722. Devo la segnalazione di questo contributo a Luca Siracusano.

Guido Mazzoni e Vincenzo Onofri;<sup>76</sup> o quelle più specifiche della tradizione senese, opera dello stesso Francesco di Giorgio e di Giacomo Cozzarelli.<sup>77</sup> Il corpo esanime del Salvatore è concepito isolato: una tipologia senz'altro meno diffusa a Siena, ma tutt'altro che atipica nel panorama italiano della scultura quattrocentesca. Proprio al celeberrimo cardinale Branda Castiglioni, mecenate di Masolino a Castiglione Olona, si deve la commissione, per il medesimo borgo lombardo, di un importante tempio dedicato al Santissimo Corpo di Cristo (oggi noto come la chiesa "di Villa"), la cui consacrazione avvenne il 15 agosto 1444: un moderno edificio rinascimentale edificato in luogo di un antico oratorio intitolato al Santo Sepolcro, che, non a caso, accoglie al proprio interno, sotto la mensa del principale altare, l'importante simulacro in pietra policromata di un *Cristo morto*.<sup>78</sup> Alla medesima, particolare tipologia pare spettare, inoltre, lo splendido esemplare in marmo di Jacopino da Tradate, oggi nella chiesa di San Francesco a Casalmaggiore (Cremona).<sup>79</sup> Sculture stilisticamente e cronologicamente lontane dal *Cristo* dei Servi, che tuttavia ci aiutano a comprendere la sua probabile, originaria collocazione sotto la mensa di un altare.

La vicenda della scultura dei Servi di Siena appare oggi assai sfocata. Il silenzio storiografico che ha interessato l'opera praticamente fino a oggi affonda le radici tanto nella limitatezza del patrimonio documentario dei Servi di Siena quanto nella conseguente e prolungata omissione da parte dell'antica letteratura locale.<sup>80</sup> La prima

---

<sup>76</sup> *Il Compianto sul Cristo morto: quattro capolavori della scultura emiliana del Quattrocento*, catalogo della mostra [Bologna, Santuario di Santa Maria della Vita, 5 aprile - 10 maggio 1996], Cinisello Balsamo (Milano) 1996.

<sup>77</sup> Si vedano le note 71 e 72.

<sup>78</sup> Si veda Mario Salmi, *La chiesa di Villa a Castiglione Olona e le origini del Rinascimento in Lombardia*, in *Miscellanea di studi lombardi in onore di Ettore Verga*, Milano 1931, pp. 271-283.

<sup>79</sup> Laura Cavazzini, *Jacopino da Tradate fra la Milano dei Visconti e la Mantova dei Gonzaga*, in 'Prospettiva', 86, 1997, pp. 4-36, in part. pp. 26-27; Eadem, *Il crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, Firenze 2004, pp. 94-97.

<sup>80</sup> Sulla basilica dei Servi di Siena si vedano: Filippo Montebuoni Buondelmonti, *Memorie del convento di Santa Maria de' Servi di Siena* [1632], Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, ms. B.VII.14; Vittorio Lusini, *La basilica di Santa Maria dei Servi di Siena*, Siena 1908; Pèleo Bacci, *Basilica di Santa Maria dei Servi: restauri e lavori artistici*, Siena 1926; Idem, *Il Campanile dei Servi e la torre di Castel Montone*, in 'La Balzana', I, 1927, pp. 77-84; Alfredo Liberati, *Chiese, monasteri, oratori e spedali senesi (ricordi e notizie), chiesa di San Clemente ai Servi di Maria* in 'Buletto senese di storia patria', LI-LIV, 1944-47 (1947), pp. 116-134. Da uno spoglio delle fonti antiche non sono emersi per ora dati significativi. Pare infatti prematuro identificare la nostra scultura con una delle misteriose figure a rilievo rammentate dal visitatore apostolico Francesco Bossio, nel 1575, presso l'"altare sub titulo trium figurarum" situato nell'allora prima cappella della navata sinistra dei Servi (Archivio Arcivescovile di Siena [da adesso in poi AAS], *Memoriale* cit., [1575], c. 702r). L'indicazione del Bossio viene circostanziata meglio anni dopo nelle menzionate *Memorie del convento di Santa Maria de' Servi di Siena* del servita Filippo Montebuoni Buondelmonti, che, nel descrivere il medesimo altare (a quell'epoca in fase di adeguamento secondo i nuovi dettami del gusto seicentesco), ricorda che "quivi era

autentica menzione della scultura risale agli anni sessanta dell'Ottocento (1863), quando, nell'inventario generale degli oggetti d'arte delle chiese della città di Siena, Francesco Brogi ne registra la presenza nella seconda cappella del transetto sinistro della chiesa, fornendo tuttavia indicazioni imprecise circa il materiale (ritenuto legno) e la possibile datazione, che lo schedatore provinciale – impropriamente – colloca nel XVIII secolo.<sup>81</sup> Più indietro nella storia della terracotta dei Servi non si riesce ad andare. Le uniche informazioni, riguardanti essenzialmente i ripetuti spostamenti della scultura all'interno della basilica, le otteniamo da un carteggio novecentesco che si conserva nell'Archivio della Soprintendenza di Siena.

Il 14 dicembre 1915, il priore dei Servi di Siena, padre Leopoldo Sostegno Guglielmini, segnalava la scultura sotto l'altare della seconda cappella del transetto sinistro, la medesima ricordata dal Brogi, già intitolata a San Giovanni Evangelista e di patronato della famiglia Spinelli, dove dal 1635 si trovava collocata anche la grande *Croce* dipinta di Ugolino di Nerio.<sup>82</sup> Anni dopo, nel 1929, da una lettera inviata dal Ministero della Giustizia e Affari di Culto all'allora soprintendente di Siena Pèleo Bacci, veniamo a sapere che il *Cristo morto* era stato trasferito nella Cappella di San Giuseppe – ubicata ai piedi del campanile –, dove figurava al centro di un improvvisato *Mortorio* di cui facevano parte una frammentaria *Maddalena* in terracotta (opera riscoperta e già attribuita a Giacomo Cozzarelli dal Bacci, e successivamente trasferita nella Pinacoteca Nazionale di Siena),<sup>83</sup> e una statua in cartapesta policroma d'inizio Ottocento,

---

la Cappella di Sant'Antonio, detta per altro nome delle tre immagini", senza tuttavia fornire indizi probatori circa la possibile presenza del *Cristo morto* in quella cappella (F. Montebuoni Buondelmonti, *Memorie del convento* cit., [1632], c. 13v).

<sup>81</sup> "Gesù morto. Figura di tutto rilievo e di grandezza maggiore del vero e distesa sopra un panno. Scultura in legno colorato di ignoto del secolo XVIII" (F. Brogi, *Inventario degli oggetti* cit., 1862-1865, VII/40, n. 31).

<sup>82</sup> Archivio della Soprintendenza ai Beni Storici e Artistici di Siena, da adesso in poi ASBSAS, *Siena, Santa Maria dei Servi*, posizione H-7, 14 dicembre 1915. La lettera di padre Biagiotti riporta integralmente le informazioni fornite in precedenza dal Brogi (si veda la nota 81). Sulla *Croce* di Ugolino di Nerio si veda Aldo Galli, in *Duccio. Alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini, Luciano Bellosi e Michel Laclotte [Siena, Santa Maria della Scala - Museo dell'Opera del Duomo, 4 ottobre 2003 - 11 gennaio 2004], Cinisello Balsamo (Milano) 2003, cat. n. 56, pp. 358-361.

<sup>83</sup> Sulla frammentaria *Maddalena*, ultimamente riconosciuta a Lorenzo di Mariano "Marrina", si veda A. Bagnoli, *Una Madonna* cit., in *Il restauro* cit., 2008, s. p. L'opera, che raffigurava presumibilmente la Santa nell'atto di abbracciare la croce, proviene con ogni probabilità dal medesimo altare del Crocifisso di cui facevano parte i citati *Dolenti* della chiesa senese di Santo Spirito (si veda la nota 39).

raffigurante la *Madonna dei Sette Dolori* (la medesima, grande al naturale, che oggi si vede presso l'altare della prima cappella del transetto sinistro).<sup>84</sup>

La prima e importante valutazione stilistica del *Cristo morto* giunge nel 1934, nell'ambito della scrupolosa revisione degli inventari ottocenteschi del Brogi condotta da Anna Maria Francini Ciaranfi. L'ispettrice, infatti, nel descrivere la scultura (di cui tuttavia non riferisce l'ubicazione) ne rilevò l'esatto materiale costitutivo, proponendone il riferimento attribuivo a un ignoto senese della "cerchia" di Giacomo Cozzarelli.<sup>85</sup> L'opera dovette pervenire, dunque, nell'odierno ricovero, sotto la mensa del quinto altare della navata sinistra, probabilmente dopo tale data.<sup>86</sup> Sulla destinazione e la collocazione *ab origine* nella chiesa dei Servi di Siena nulla è a oggi emerso. Le conclusioni che a questo stadio della ricerca si possono trarre sono dunque di carattere unicamente stilistico.

L'artista concepisce un *Cristo* dall'aspetto maestoso, dal corpo vigoroso e dal volto come placidamente assopito (figg. 427-428). La figura di questo gigante si distende agile sul letto di morte, con la testa riversa su di un supporto, che l'artista immagina a forma di grosso mattone. Con il gioco lento e dolce delle superfici, le nudità ben levigate e il lieve ondeggiamento s'un fianco, il *Cristo* dei Servi ripete una stereotipata posa sperimentata da Francesco di Giorgio nei suoi *Angeli* bronzei del Duomo di Siena (figg. 422-426).<sup>87</sup> Queste due splendide figure si mostrano, infatti, coerenti col sofisticato mondo del *Redentore*, e costituiscono per noi un punto di riferimento fondamentale per stabilirne sia il grado di autografia sia la plausibile datazione. La coppia di bronzi, in particolare l'*Angelo* di destra, presenta infatti la stessa sofisticata eleganza e le medesime potenzialità espressive, fatte di superfici lisciate e di vibranti variazioni luministiche, di gradualità passaggi di piani come d'improvvisi nervosismi. I morbidi filamenti dei loro capelli, che si levano alla superficie in agili ciocche fiammanti, sono esattamente replicati nelle chiome disciolte del *Cristo*: nel ritmo dolcissimo delle consistenti masse di capelli, e nella doppia cortina di ciuffi che

---

<sup>84</sup> ASBSAS, *Siena, Santa Maria dei Servi*, posizione H-7, 25 marzo 1929.

<sup>85</sup> ASBSAS, *Siena, Santa Maria dei Servi*, posizione H-7, *Revisione Ciaranfi*, 24-25 aprile 1934.

<sup>86</sup> La letteratura più recente si limita unicamente a confermare l'anonimato della scultura, posticipandone la datazione tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, o ritenendola modellata rispettivamente in stucco o in terracotta. Si vedano: Zita Pepi, *La basilica di Santa Maria dei Servi*, Siena 1970, p. 71; Piero Torriti, *Tutta Siena: le contrade e il Palio*, Firenze 1988, p. 349; Idem, *Tutta Siena: contrada per contrada*, Firenze 2004, p. 350. Si veda inoltre la scheda OA n. 09/00420027 della catalogazione della Soprintendenza di Siena, redatta da Francesca Fumi nel 1997.

<sup>87</sup> F. Fumi Cambi Gado, in *Francesco di Giorgio* cit., 1993, cat. n. 84, pp. 402-405.

teneramente calano sulla fronte. Tornano, inoltre, il tipo facciale e l'ampia svasatura del volto, il taglio sottile degli occhi e l'inconfondibile profilo del naso (figg. 429-433). Quasi sovrapponibile è la resa delle pieghe del sudario, immaginato, come nelle tuniche dei due *Angeli*, fitto di piani che si intersecano e di profili nervosi, che creano effetti d'intensa modulazione chiaroscurale (figg. 424-426). Sebbene si tratti di un'immagine di morte, della rappresentazione di un corpo estinto, il *pathos* è singolarmente contenuto. Le allusioni alla sofferenza della Passione e ai momenti cruciali della Parascève, sono ridotte infatti a pochi, essenziali vocaboli: le labbra semiaperte da cui affiora l'arcata superiore dei denti; le lunghe fenditure degli occhi con la sclerotica a vista. Si direbbe, al contrario, che la scioltezza e la fresca definizione del nudo sprigionino ancora un palpabile senso di vita e di esuberante pienezza plastica (fig. 427). All'effetto contribuiscono certo, in maniera determinante, anche la espressione pacata del volto e l'esuberante e folta capigliatura, che Francesco – com'è nelle sue corde – immagina riccamente mossata e libera di spandersi tutt'intorno in soffici onde fiammanti che si arrovellano sulle punte (figg. 436-437). Ammirevole è in particolare la modulazione del ventre, che realisticamente si restringe sui fianchi amplificando la possente struttura del bacino e del torace; o, ancora, l'articolazione delle mani, che nell'artista hanno sempre dita sottili e asciutte, nel premere delle ossa sulla pelle, tanto da richiamare dei buoni confronti anche con le sue pitture. Basti vedere, per esempio, l'analoga resa delle mani in una delle due creature angeliche dipinte dal maestro nella pala della *Natività di Gesù* della basilica di San Domenico a Siena (figg. 434-435, 438-439), dove, oltre al moto libero e fluttuante che hanno le figure di librarsi nello spazio, corrispondono il modo di tornire gli arti superiori (in particolare gli avambracci) e l'articolazione dei polsi e del dorso delle mani: resi sottili e flessibili, con lunghe dita nervose serrate le une accanto alle altre. Di particolare rilievo sono, poi, gli effetti sensibili dell'epidermide, che si evidenziano nella cedevolezza del ventre, nel rilassamento delle carni sulle ginocchia e nel risalto plastico delle dita dei piedi. Tuttavia, i raffronti si possono estendere anche ad altre opere concepite attorno al 1490. Ad esempio, col *San Cristoforo* ligneo del Museo del Louvre di Parigi (1488-1490),<sup>88</sup> di

---

<sup>88</sup> Prima di giungere nelle collezioni del Louvre nel 1890, l'opera si trovava presso la Cappella Bichi (detta anche di San Cristoforo) nella chiesa di Sant'Agostino a Siena, dove figurava al centro di una pala commissionata a Luca Signorelli da Antonio Bichi in memoria del marito della figlia, Cristoforo Bellanti. Si vedano: A. Bagnoli, in *Francesco di Giorgio* cit., 1993, cat. n. 95, pp. 440-443; Fiorella Sricchia Santoro, *ibidem*, cat. nn. 96a-96b, pp. 444-447.



cui la terracotta dei Servi rileva alcuni aspetti del volto, l'asciutta e tetragona costruzione del corpo, la sottigliezza metallica del panneggi e la possanza delle gambe, rese pesanti e robuste come grossi tronchi d'albero (figg. 440-442). Questa serie di elementi comprova l'appartenenza della terracotta dei Servi a Francesco di Giorgio Martini, ammettendone la ragionevole datazione intorno al 1490.

### **3. Crocifissi fiorentini fra Quattrocento e Cinquecento**

### 3.1 Profilo introduttivo.

Il successo e l'irraggiamento della produzione dei Crocifissi lignei fiorentini tra i decenni finali del Quattrocento e i primi del Cinquecento si misurano attraverso una lettura di quelli che furono, oltre ogni dubbio, i modelli più diffusi nella Toscana di quel periodo. Da tempo Margrit Lisner ha sottolineato la straordinaria importanza di questa produzione nel contesto della storia della scultura rinascimentale, ma solo in anni vicini a noi si sono concentrati su di essa gli studi e le ricerche, promossi prevalentemente in coincidenza di importanti restauri. Come emerge dall'analisi della studiosa, nella 'gerarchia' dei Crocifissi fiorentini di questo periodo occupano una parte di primissimo piano alcune botteghe altamente specializzate di scultori e legnaioli, a conduzione spesso familiare, che non di rado, per venire incontro alle crescenti richieste della committenza, furono attivissime nella produzione di Crocifissi "di rilievo". Una produzione che impressiona anche sotto l'aspetto quantitativo, e che vide principalmente nella Firenze della fine Quattrocento lo snodo fondamentale, e un centro di elaborazione e circolazione di modelli codificati secondo un formulario abbastanza preciso, non esente talvolta da una certa serialità. I caratteri – per così dire – di 'fiorentinità' si manifestano di là dalle singole declinazioni degli stili, tanto sui piccoli che sui medi e grandi formati. Potremmo prendere come esempio significativo le massime figure cui si deve il successo e la diffusione dei 'prodotti' fiorentini, come i fratelli Giuliano e Benedetto da Maiano, Baccio da Montelupo, gli *ateliers* di Chimenti e di Domenico del Tasso, e le personali e alternative elaborazioni di Giuliano, Antonio il Vecchio e Francesco da Sangallo. Certo, la varietà, la complessità e le reciproche interferenze fra queste realtà produttive non devono lasciare in ombra l'incredibile ricchezza del resto del panorama fiorentino in questo specifico ambito. Tutto un mondo straordinariamente fertile d'idee e di produzioni, pronto a riprendere e a sviluppare stimoli, suggerimenti e modelli elaborati dalle botteghe più affermate. È su questo terreno vischioso che è possibile seguire come s'intrecciarono talvolta i rapporti più stretti, i nessi più diretti, e come si esercitarono le influenze più tempestive che si fanno sentire in modo così forte nelle raffigurazioni dei Crocifissi di questo periodo.

Quali che siano le domande o i problemi non risolti, appare chiaro che per i contemporanei l'artefice della grande mutazione, colui che codificò il canone

imprescindibile di un Crocifisso dolcemente patetico, doloroso e accostante, destinato a enorme fortuna, fu Benedetto da Maiano.

La fortuna del tipo del Crocifisso maianesco, sentimentale ed intimistico, si consolida di fatto fin dagli anni ottanta del Quattrocento, incontrando il punto di massimo apprezzamento nel periodo che vede affermare a Firenze le idee di fra' Girolamo Savonarola. È questo un momento capitale nel processo di elaborazione della tipologia, che condurrà al precoce ingresso, quindi alla ricezione, delle qualità estetiche e formali di tali prototipi nel sistema culturale fiorentino, distinguendole dalla 'linea' più aspra e vitalistica che si sviluppa invece parallelamente attorno all'esempio del Pollaiuolo, e che trova le sue più colte manifestazioni principalmente negli esemplari di Giuliano da Sangallo e del giovane Antonio. Questo confronto per differenza è essenziale per dimostrare le ragioni dell'affermazione del tipo maianesco nell'ambito della produzione fiorentina del Quattrocento maturo.

Al pari delle opere in marmo, anche i Crocifissi lignei di Benedetto da Maiano vengono richiesti da facoltosi committenti, come Filippo Strozzi e Leonardo Buonafede, e affermati artisti fiorentini, come Simone del Pollaiuolo e Lorenzo di Credi, ma raggiungono presto anche aree impervie dell'Umbria, grazie ai ripetuti scambi e ai rapporti politici stretti dai principali centri della Valle del Nera con Firenze, rapporti che non di rado produssero rilevanti commissioni di opere da inviare in quei territori (esemplari sono i casi recentemente pubblicati dei Crocifissi di Ancarani e Todiano). Ma il successo di tali elaborazioni è amplificato dagli echi e dalle emulazioni che si sviluppano all'interno di altre botteghe, gestite da maestri che potevano vantare rapporti più o meno consolidati con l'opificio maianesco, al punto da creare oggi non poche difficoltà a chiunque provi a distinguerne l'ambito di provenienza. In questo senso i caratteri stilistici e formali dei maturi prototipi di Benedetto presentano delle convergenze, dei parallelismi molto interessanti con la prima produzione nota di Baccio da Montelupo, testimoniata a Firenze dal grande *Crocifisso* un tempo nel coro di San Marco. Si tratta di un caso abbastanza indicativo, perché da una parte mostra l'incidenza degli ultimi specifici esempi di Benedetto (testimoniati dal *Crocifisso* per l'altare maggiore del Duomo di Firenze) e dall'altro permette d'immaginare la grande ricettività degli artisti verso quegli aspetti patetici e dolcemente espressivi destinati a riscuotere l'adesione e l'apprezzamento entusiastico del pubblico e dei committenti del periodo.

### 3.2 Giuliano e Benedetto da Maiano.

Le fonti documentarie testimoniano che il 13 aprile 1474 Onofrio di Pietro, operaio in carica della Collegiata dell'Assunta di San Gimignano, versava "lire undici" a saldo "per uno Crocifisso di legno" del Venerdì Santo all'architetto e legnaiolo fiorentino Giuliano di Nardo da Maiano (1432-1490; figg. 443-452),<sup>1</sup> a quel tempo già titolare di una delle più operose botteghe di maestri di legname presenti a Firenze in Via dei Servi. Anni dopo, nel 1482, un altro referto informa invece che il pittore Neri di Bicci dipinse un Crocifisso ligneo intagliato da Benedetto (1441-1497), secondogenito di Nardo e fratello di Giuliano da Maiano, per la chiesa di Santa Maria delle Selve di Lecceto (a Malmantile, vicino Firenze), a spese del potente banchiere e committente fiorentino Filippo Strozzi (1428-1491),<sup>2</sup> figura chiave nella carriera dei da Maiano, che fin dalla metà degli anni settanta aveva provveduto a finanziare l'ampliamento e la riedificazione della chiesa e del romitorio di Lecceto fondato alcuni anni prima (1470) dai domenicani di San Marco, e i cui rapporti con la bottega maianesca di Via dei Servi sono documentati fin dal suo rientro in patria da Napoli nel 1466, cioè dall'episodio del "lettuccio" intarsiato commissionato a Giuliano per il palazzo napoletano del primo conte di Maddaloni Diomede Carafa, consigliere di re Ferdinando I d'Aragona e personale amico di Filippo Strozzi.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> [Enrico Castaldi], *Artefici che lavorano nella insigne Collegiata ai tempi dell'operaio Onofrio di Pietro*, in Idem, Guido Traversari, *Nozze Castaldi-Fratiglioni*, Poggibonsi 1909, pp. 40-50, in part. p. 45.

<sup>2</sup> Il 22 di giugno del 1482 Benedetto da Maiano riceve 2 lire e 17 soldi "per una croce di legname per l'a[l]tare"; il 14 agosto di quello stesso anno Neri di Bicci ottiene 15 lire "per dipintura di dua chandeglieri e una croce di lengnio per l'a[l]tare de Leceto". Si veda John Russell Sale, *The Strozzi Chapel by Filippino Lippi in Santa Maria Novella*, Ph. D. thesis, University of Pennsylvania 1976, pp. 22, nota 71 (p. 64), 521 n. 25, 526 n. 43.

<sup>3</sup> Si vedano: Eve Borsook, *Documenti relativi alle cappelle di Lecceto e Le selve di Filippo Strozzi*, in 'Antichità viva', IX, 1970, 3, pp. 3-20, in part. p. 14, doc. 2; Fiorella Sricchia Santoro, *Tra Napoli e Firenze: Diomede Carafa, gli Strozzi e un celebre "lettuccio"*, in 'Prospettiva', 100, 2000 (2001), pp. 41-54, in part. p. 42. Per quanto è noto, il lettuccio "di braccia 4 ½" commissionato da Filippo Strozzi a Giuliano per l'arredo del nuovo palazzo di Diomede Carafa è il primo esemplare noto in una dimora signorile napoletana di questo particolare arredo della tradizione domestica fiorentina, che occupava in quegli anni una fetta importante della produzione dei da Maiano. A questo primo mobile ne sarebbero seguiti, infatti, altri due: il "lettuccio" realizzato da Benedetto, nel 1473, per Ferrante I d'Aragona su commissione di Filippo Strozzi, e l'altro, ancor più ornato e costoso, inviato da Firenze a Napoli nel 1476 per il figlio di re Ferrante, Alfonso duca di Calabria (*ibidem*, pp. 44-46). Riguardo all'importanza di Diomede Carafa quale collezionista di antichità si veda Bianca de Divitiis, *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*, Venezia 2007; Eadem, *New evidence for sculptures from Diomede Carafa's collection of antiquities*, in 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes', LXX, 2007 (2008), pp. 99-117; Eadem, *New evidence for Diomede Carafa's collection of antiquities: II*, in 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes', LXXIII, 2010 (2011), pp. 335-353. Tra le opere più celebri della ricca collezione dell'alto dignitario di Alfonso d'Aragona andrà certamente ricordata la grande

Con la scomparsa di Giuliano, morto a Napoli nel 1490,<sup>4</sup> le redini della rinomata bottega familiare passarono definitivamente sotto il controllo di Benedetto, versatissimo maestro del marmo, fine plasticatore, legnaiolo di tale sottigliezza e capacità inventiva da meritare in tale arte l'approvazione incondizionata dello stesso Vasari ("quegli intagliò tanto egregiamente, che meritò lode del più bello ingegno che in quel tempo tenesse di quello esercizio ferri in mano"),<sup>5</sup> il quale di lì a poco tempo avrebbe intrapreso la realizzazione di un monumentale *Crocifisso* ligneo da collocare presso l'altare maggiore del Duomo di Santa Maria del Fiore (fig. 453).<sup>6</sup> Benedetto visse

---

protome bronzea di cavallo (meglio nota come *Testa Carafa*, confluita ai primi dell'Ottocento nel Museo Archeologico di Napoli), donata a Diomede Carafa da Lorenzo de' Medici nel 1471, quando cominciò a fare bella mostra di sé nel cortile del palazzo di Via San Biagio de' Librai. Tale opera, ritenuta talvolta un residuo della produzione di Donatello, talaltra un frammento antico, è rimasta incompresa sostanzialmente fino a oggi; fino a quando, cioè, Francesco Caglioti non ne ha ricostruita su basi storiche, stilistiche e documentarie la complessa vicenda. La protome Carafa è ciò che sopravvive del monumento equestre di Alfonso il Magnanimo commissionato a Donatello nel 1453 (in sorprendente coincidenza, quindi, con l'inaugurazione, quello stesso anno, davanti alla basilica del Santo di Padova, del celebre gruppo equestre del condottiero Erasmo da Narni, il Gattamelata, intrapreso dieci anni prima dal grande maestro a paragone degli *exempla* del mondo antico) per essere collocato al centro del fornace superiore dell'erigendo Arco del Castel Nuovo di Napoli: un'impresa destinata tuttavia a non essere mai conclusa (Francesco Caglioti, *Donatello [...], Horse's head [...], Naples, Museo Archeologico Nazionale*, in *In the light of Apollo: Italian Renaissance and Greece*, catalogo della mostra a cura di Mina Gregori [Athens, National Gallery - Alexandros Soutzos Museum, 22 December 2003 - 31 March 2004], 2 voll., Cinisello Balsamo [Milano] 2003-2004, I, 2004, cat. n. II.5, pp. 198-200).

<sup>4</sup> Cornelius von Fabriczy, *Kritisches Verzeichnis toskanischer Holz- und Tonstatuen bis zum Beginn des Cinquecento*, in 'Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen', XXX, 1909, *Beiheft*, pp. 1-88, in part. p. 146.

<sup>5</sup> Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare di Paola Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987, III, 1971, p. 534.

<sup>6</sup> Legno intagliato e dipinto, 193x177,5 centimetri (misure rilevate in sede di restauro da Peter Stiberc). Benché indubitabilmente autografo, documentato, e attestato dalle fonti letterarie più illustri della storiografia fiorentina del Cinquecento (Francesco Albertini, Giorgio Vasari, Raffaello Borghini), i primi referti su questo *Crocifisso* risalgono al decennio che segue la morte di Benedetto, scomparso a Firenze il 27 maggio del 1497, e non forniscono alcun elemento riguardo all'anno in cui avvenne la commissione. L'assenza di questo dato ha fatto sì che, fin dai tempi della prima monografia su Benedetto, pubblicata a Monaco nella prima metà degli anni venti del secolo scorso dal tedesco Luitpold Dussler, questo capolavoro della statuaria in legno fiorentina dei decenni maturi del Quattrocento si assestasse su di una cronologia verosimile, e tuttavia un po' troppo generica, "nach 1490", dopo il 1490 (Luitpold Dussler, *Benedetto da Majano. Ein Florentiner Bildhauer des späten Quattrocento*, München 1924, pp. 58, 80). Si vedano, in ordine di tempo, le menzioni *en passant* dell'esemplare da parte di Francesco Albertini, *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta città di Florentia* (1510), edizione critica con annotazioni di Waldemar H. de Boer, a cura di Michael W. Kwakkelstein, Firenze 2010, p. 82, p. 124, n. 30 ("Lascio star il Crucifixo del choro e la testa marmorea di socto p[er] mano di Bene[detto] Maiani"); Giorgio Vasari, *Le vite* cit., III, 1971, pp. 528, 530; Raffaello Borghini, *Il riposo* (1584), ristampa anastatica a cura di Mario Rosci, 2 voll., Milano 1967, II, p. 354 ("Fece molti Crocifissi di legno bellissimi, fra quali è quello che è sopra all'altare di Santa Maria del Fiore"); Francesco Bocchi, *Le bellezze della città di Firenze, dove a pieno di pittura, di scultura, di sacri templi, di palazzi i più notabili artifij e più preziosi si contengono*, Firenze 1591, p. 24 ("Cristo di legno, fatto con grande industria, è di mano di Benedetto da Maiano"). Si vedano inoltre: C. von Fabriczy, *Kritisches Verzeichnis* cit., p. 31; Wilhelm von Bode, *Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas*, München 1892-1905, p. 114; Allan



ancora qualche anno, ma non abbastanza da poter ultimare la commissione, morendo infine a Firenze nel maggio del 1497.

I documenti dell'Opera di Santa Maria del Fiore informano che il *Crocifisso* venne acquistato solo nel 1508 dalle mani di Giovanni, il figlio dello scultore, presso il quale giaceva evidentemente ormai da diversi anni.<sup>7</sup> Al momento dell'acquisto, la scultura, completa certamente nelle parti d'intaglio, non era del tutto finita in alcuni dettagli. Come altre opere tarde della produzione di Benedetto (un caso rappresentativo è quello del *San Sebastiano* di marmo della chiesa della Misericordia di Firenze), anche il *Crocifisso* di Santa Maria del Fiore era stato lasciato *in fieri* a causa della sopraggiunta morte del maestro. Si spiega solo in questo modo il decennale prolungamento della commissione. Il 13 aprile del 1510, Lorenzo di Credi ricevette un pagamento per la "dipintura del Crocifisso";<sup>8</sup> qualche mese più tardi, il 26 di giugno di quello stesso anno, l'ottonaio Michelangelo di Guglielmo predispose il nimbo e la corona di spine, forgiati in rame dorato.<sup>9</sup>

---

Marquand, *A Lunette by Benedetto da Majano*, in 'The Burlington Magazine', XL, 1922, pp. 128-131, in part. p. 128; L. Dussler, *Benedetto da Majano* cit., 1924, pp. 58, 80; Lorenzo Cendali, *Giuliano e Benedetto da Majano*, San Casciano Val di Pesa (Firenze) 1926, pp. 135-136 (che data l'opera negli ultimi anni di attività dell'artista); Walter ed Elisabeth Paatz, *Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch*, 6 voll., Frankfurt am Main 1940-1954, III, 1952, pp. 374, 512; Giulia Brunetti, *Benedetto di Leonardo, detto B. da Maiano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VIII, Roma 1966, p. 434; e le attente valutazioni di: Margrit Lisner, *Holzkrzifixe in Florenz und in der Toskana von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento*, München 1970, p. 77; Antonio Secondo Tessari, *Benedetto da Maiano tra il 1490 e il 1497*. 2, in 'Critica d'Arte', XLI, 1976, 145, pp. 20-30, in part. pp. 20-22 (favorevole a una datazione sul "1496-97"); Edgar Lein, *Benedetto da Maiano*, Frankfurt am Main - Bern - New York - Paris 1988, cat. n. 16, pp. 107-109, in part. pp. 107-108. Si vedano infine le più recenti considerazioni inerenti agli aspetti dell'anatomia (Doris Carl, *Benedetto da Maiano. A Florentine Sculptor at the Threshold of the High Renaissance*, 2 voll., Turnhout 2006, pp. 117-119), la tecnica costruttiva (Giovanni Battista Fidanza, *La produzione delle statue dei legnaioli-scultori: riflessioni su Benedetto da Maiano e Leonardo del Tasso*, in 'Kronos', XI, 2007, pp. 23-32, in part. pp. 26-27) e la cronologia (Alessandro Delpriori, *Per Firenze in Valle Oblita. Due 'Crocifissi' di Benedetto da Maiano*, in 'Prospettiva', 141-142, 2011 [2012], pp. 145-152, in part. pp. 145-148). Quest'ultima, in particolare, è ora assestata sulla metà dell'ultimo decennio del Quattrocento. A correttivo dello studio su Benedetto da Maiano di Doris Carl si veda innanzitutto Francesco Caglioti, *Nuove terracotte di Benedetto da Maiano*, in 'Prospettiva', 126-127, 2007, pp. 15-45, nota 8 (p. 34).

<sup>7</sup> Giovanni Poggi, *Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile tratti dall'Archivio dell'Opera*, vol. 1, Berlino 1909, ristampa anastatica con note a cura di Margaret Haines, Firenze 1988, p. CXXIV e p. 246, docc. 1227, 1229. Si veda in alternativa D. Carl, *Benedetto da Maiano* cit., 2006, I, *Text*, Appendice documentaria, Chap. III.C, pp. 475-476, docc. 1, 3-4.

<sup>8</sup> G. Poggi, *Il Duomo di Firenze* cit., 1909, p. CXXIV e p. 247, doc. 1230; D. Carl, *Benedetto da Maiano* cit., 2006, I, *Text*, Appendice documentaria, Chap. III.C, p. 476, doc. 5.

<sup>9</sup> G. Poggi, *Il Duomo di Firenze* cit., 1909, p. CXXIV e p. 247, doc. 1232; D. Carl, *Benedetto da Maiano* cit., 2006, I, *Text*, Appendice documentaria, Chap. III.C, p. 476, doc. 7. A corredo dell'altare maggiore, il 2 luglio 1508 furono pagati due "agnoli [...] di legname"; mentre, tra il 13 aprile e il 26 giugno del 1510, il legnaiolo Giovanni d'Alessio, il battiloro Niccolò d'Antonio e il pittore Bernardo di Jacopo di Giusto provvedevano – fra le altre cose – a realizzare un "arco con colonne" per il "Crucifixo sopra l'altare maggiore" (G. Poggi, *Il Duomo di Firenze* cit., 1909, pp. CXXIV-CXXV, p. 246, doc.

Dell'antica e raffinata policromia di Lorenzo di Credi non abbiamo oggi più alcuna percezione. Come spesso accade a questo genere di manufatti, il *Crocifisso* è stato sottoposto a diversi interventi di restauro e rinnovamento della superficie dipinta, l'ultimo dei quali, che ha comportato la stesura di una patina a finto bronzo, risale alla seconda metà dell'Ottocento e si deve a Giovanni Duprè.<sup>10</sup>

La grande dimestichezza tecnica e la capacità progettuale di Benedetto nell'ambito della produzione di Crocifissi lignei trovano ulteriore conferma in un documento del 1496, dal quale ricaviamo che l'allora priore della Certosa del Galluzzo, nonché importante mecenate Leonardo Buonafede, versava quattro fiorini d'oro a Benedetto da Maiano “p[er] lo Crocifisso del tramez[z]o e p[er] Sa[n] Lorenzo di ter[r]a sopra la porta d[ei] monacj”.<sup>11</sup> Oltre al resto, alla morte di Benedetto, il 24 maggio del 1497, nel celebre inventario postumo della bottega di Via de' Servi redatto poco dopo, e in quello dei beni della casa di Via Sangallo stilato un anno più tardi (1498), figurano elencati ben sei Crocifissi lignei di piccolo formato, il più grande dei quali della misura di appena un braccio. Al momento della morte dello scultore, due dei sei Crocifissi (rispettivamente di 1 e  $\frac{2}{3}$  di braccio)<sup>12</sup> si trovavano nella bottega del pittore Cosimo Rosselli, nominato esecutore del testamento nonché tutore dell'eredità di Benedetto, al quale probabilmente era stato richiesto di stendere la policromia; un terzo esemplare – “di  $\frac{1}{2}$  braccio” –<sup>13</sup> fu consegnato “addì 10 di novembre per fiorini uno largo” a Simone del Pollaiuolo (il Cronaca); uno, “d'un terzo di braccio”,<sup>14</sup> fu venduto per un fiorino “a un monaco di Badia” il 15 febbraio 1497; e un altro ancora, scolpito in legno di bosso, della misura di

---

1228, docc. 1054-1055; D. Carl, *Benedetto da Maiano* cit., 2006, I, *Text*, Appendice documentaria, Chap. III.C, p. 475, doc. 2, p. 476, doc. 6). Per restare in ambito fiorentino, un esempio di Crocifisso ligneo di grandi dimensioni realizzato *ab antiquo* per dominare lo spazio dell'altare maggiore è quello di Giuliano da Sangallo alla Santissima Annunziata di Firenze, databile nei primi anni ottanta del secolo (M. Lisner, *Holzkrufix* cit., 1970, pp. 85-87).

<sup>10</sup> La patina a finto bronzo risale al 1867, così come non è pertinente l'odierno perizoma, rinnovato nel 1841-1842 dal medesimo Duprè. Si vedano: G. Poggi, *Il Duomo di Firenze* cit., 1909, p. CXXIV; A.S. Tessari, *Benedetto da Maiano* cit., 1976, nota 37 (p. 28). Si veda inoltre D. Carl, *Benedetto da Maiano* cit., 2006, I, nota 91 (p. 117). L'opera si trova attualmente in restauro presso l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze.

<sup>11</sup> A. Marquand, *A Lunette by Benedetto da Majano* cit., 1922, p. 128. Lo studioso ha supposto che il Crocifisso sia andato perduto, immaginando una sua realizzazione in legno sull'esempio del grande intaglio del Duomo di Firenze.

<sup>12</sup> L'unità di misura del braccio fiorentino corrisponde a 58,32 centimetri. Le misure dei due Crocifissi che al momento della redazione dell'inventario nel 1497 si trovavano “nelle mani di Cosimo dipintore” si aggiravano, rispettivamente, fra i 58/60 centimetri e i 40 centimetri.

<sup>13</sup> 30 centimetri circa.

<sup>14</sup> 20 centimetri circa.

“ $\frac{1}{6}$  di braccio”,<sup>15</sup> fu acquistato il 27 gennaio del 1498, per la medesima cifra, da Lorenzo di Credi; il sesto esemplare, a un anno dalla scomparsa dello scultore, si trovava collocato sopra un armadio nella casa di Via San Gallo.<sup>16</sup>

Un'altra preziosa testimonianza sui Crocifissi di Benedetto la fornisce il Vasari, e non già nella *Vita* del maestro, dove il biografo si limita a ricordare il solo “Crocifisso che è sopra l'altare di Santa Maria del Fiore”, e, genericamente, “alcuni altri simili” per la città,<sup>17</sup> bensì in quella di Pietro Perugino, quando, nel descrivere la chiesa dei gesuati di San Giusto alle Mura fuori Porta Pinti, demolita insieme col convento nel 1529 in previsione dell'imminente assedio delle truppe imperiali guidate da Filiberto d'Orange, il biografo riferisce che:

“A mezzo la chiesa era un tramezzo di muro, con una porta traforata dal mezzo in su, la quale mettevano in mezzo due altari, sopra ciascuno de' quali era, come si dirà, una tavola di mano di Pietro Perugino; e sopra la detta porta era un bellissimo Crocifisso di mano di Benedetto da Maiano, messo in mezzo da una Nostra Donna ed un San Giovanni di rilievo”.<sup>18</sup>

Si trattava di una sacra rappresentazione del Calvario, dunque, purtroppo andata perduta o non ancora identificata, interessante, alla stregua del menzionato esemplare un tempo sul tramezzo della Certosa del Galluzzo (1496), anche per la sua ubicazione preminente sul varco d'ingresso al coro dei religiosi,<sup>19</sup> a conferma di una delle destinazioni d'uso più frequenti che simili immagini occupavano nei secoli e nei decenni che precedono il Concilio di Trento (1545-1563), le cui direttive in materia di rinnovamento liturgico produssero, fra le altre cose, una razionalizzazione degli spazi chiesastici. Quest'ultima ebbe come scopo principale quello di catalizzare l'attenzione dei fedeli sull'unico punto focale costituito dall'altare maggiore, previo l'abbattimento di tutto ciò che ne impediva l'immediata percezione, come tramezzi, pontili e pergole “in medio ecclesie” o recinti

---

<sup>15</sup> 10 centimetri circa.

<sup>16</sup> La pertinenza di quest'ultimo alla produzione maianesca, benché non verificabile, sembra comunque ragionevole. Per una trascrizione degli inventari si veda ora D. Carl, *Benedetto da Maiano* cit., 2006, I, Appendice documentaria, doc. 23, pp. 455-460 (in part. p. 458, nn. 142-145), doc. 26, pp. 460-463 (in part. p. 460, n. 7).

<sup>17</sup> G. Vasari, *Le vite* cit., III, 1971, p. 528, 530.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 600.

<sup>19</sup> Sull'attuale tramezzo sono sistemate tre sculture: il *Crocifisso*, che si direbbe un'opera esemplata sui modelli del Giambologna, e due *Dolenti*, riferiti sulla base dei documenti a un certo Ermanno tedesco. Si veda il volume *La Certosa del Galluzzo a Firenze*, a cura di Caterina Chiarelli e Giovanni Leoncini, Milano 1982, p. 249, tav. 83.

del coro, che fino a quel momento avevano diviso la zona riservata al clero da quella destinata ai fedeli. Col progressivo smantellamento dei setti divisorii, le antiche Croci dipinte e i grandi Crocifissi a rilievo che lentamente le avevano surclassate persero nella gran parte dei casi la loro centralità, trovando nuova collocazione nel presbiterio, in altari preesistenti o appositamente edificati, sulle pareti di navate, transetti e sagrestie, o in vani meno accessibili situati all'interno dei complessi monastici e conventuali.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Tra i vari casi di Crocifissi "a rilievo" del tardo Quattrocento fiorentino originariamente collocati sui varchi d'accesso di tramezzi o recinti del coro, oltre il già ricordato *Crocifisso* di Baccio da Montelupo proveniente dal coro di San Marco (1496), andrà certamente menzionato il *Cristo* giovanile di Michelangelo di Santo Spirito (1492-1493), che, prima di pervenire nel luogo che lo ospita – la splendida cornice rinascimentale della sagrestia progettata da Giuliano da Sangallo – si trovava posizionato sopra l'arco posteriore dell'antico coro ligneo della basilica agostiniana, dove in effetti lo ricordano i principali biografi del maestro, Ascanio Condivi e Giorgio Vasari, ma anche Francesco Albertini, Benedetto Varchi, Raffaello Borghini e Francesco Bocchi; e dove lo ritrae ancora un noto disegno di Giovan Antonio Dosio del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (n. 6746 A), databile *ante* 1574 (Charles De Tolnay, *The Youth of Michelangelo*, Princeton 1947, tav. 151), che raffigura l'interno della basilica in una fase che precede la realizzazione, tra il 1599 e il 1608 su progetto di Giovanni Caccini, del sontuoso altare in marmi che tutt'ora si vede. Dopo tale realizzazione del *Crocifisso* di Michelangelo si perse quasi ogni traccia. Non entro nel merito del capolavoro di Santo Spirito, la cui riscoperta – è opportuno affermarlo – si deve a Margrit Lisner: dei ripetuti contributi pubblicati su quest'opera capitale dalla studiosa tra il 1963 e il 2001, mi limito a segnalare, oltre agli interventi di apertura (M. Lisner, *Der Kruzifixus Michelangelos im Kloster S. Spirito in Florenz*, in 'Kunstchronik', XVI, 1963, pp. 1-2; Eadem, *Michelangelos Kruzifixus aus S. Spirito*, in 'München Jahrbuch der bildenden Kunst', XV, 1964, pp. 7-36), e i contributi riportati a nota 49, i suoi apporti più aggiornati: Eadem, *Il Crocifisso ligneo di Michelangelo per il vecchio coro della chiesa di Santo Spirito a Firenze – The wooden Crucifix of Michelangelo for the old choir of the Church of Santo Spirito in Florence*, in *Il Crocifisso di Santo Spirito – The Crucifix of Santo Spirito*, Comune di Firenze / Assessorato alla Cultura, Firenze - Lastra a Signa 2000, pp. 30-68; Eadem, *Michelangelos Anfänge: Gedanken zu seinen ersten rundplastischen Arbeiten*, in 'Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst', LII, 2001, pp. 17-58, in part. pp. 35-37. In questi ultimi, la Lisner suggerisce di posticipare di poco la cronologia dell'opera in un periodo compreso fra la primavera del 1493 e l'autunno del 1494. Sebbene in seguito non siano mancate altre pubblicazioni sull'opera (per un recupero delle quali si veda Mirella Branca, Serena Pini, in *Michelangelo. Il Crocifisso ligneo. Complesso di Santo Spirito in Firenze*, Roma 2010, pp. 6-8, 9-19), l'intervento più recente, ancora inedito, si deve a Francesco Caglioti (*Il Crocifisso di Santo Spirito a 50 anni dalla sua scoperta: omaggio a Margrit Lisner*, conferenza patrocinata dal Kunsthistorisches Institut in Florenz, Firenze, Sala Capitolare del Convento di Santo Spirito, 13 novembre 2012). La provenienza da un tramezzo, già chiarita dagli studi per il capolavoro bronzeo di Donatello nella basilica del Santo di Padova (Joachim Poeschke, *Donatello. Figur und Quadro*, München 1980, p. 75, nota 217 [p. 116]; Geraldine A. Johnson, *The original placement of Donatello's bronze Crucifix in the Santo in Padua*, in 'The Burlington Magazine', CXXXIX, 1997, pp. 860-862), è stata inoltre verificata da Caglioti anche per il ritrovato *Crocifisso* ligneo del maestro ai Servi di Padova (Francesco Caglioti, *Il 'Crocifisso' ligneo di Donatello per i Servi di Padova*, in 'Prospettiva', 130-131, 2008, pp. 50-106, in part. pp. 78-83). Quest'ultima opera nacque per sostituire una più antica *Croce* dipinta documentata ancora "in medio ecclesie" nel 1421. Da una pergola situata di fronte al coro del Duomo di Ferrara (una struttura a triplice fornice sostenuta da colonne poggianti su plinti e sormontata da trabeazione) proviene anche il gruppo bronzeo del *Crocifisso tra i Dolenti*, *San Maurelio e San Giorgio* eseguito in collaborazione da Niccolò Baroncelli e Domenico di Paris negli ultimi tempi in cui Donatello soggiornava a Padova (*ibidem*, p. 83). Per un recupero della bibliografia sui setti chiesastici (tramezzi, pontili, *jubés*, pergole) avviati negli anni settanta del Novecento da Marcia Hall, e incentrati su Firenze e la Toscana, si veda Marcia B. Hall, *The Tramezzo in the Italian Renaissance, revisited*, in *Thresholds of the sacred: architectural, art historical, liturgical, and theological perspective on religious screens, East and West*, a cura di Sharon E. J. Gerstel, Washington, D.C. - Cambridge [Mass.] 2006, pp. 214-232. Benché incentrata su di un ambito d'interesse diverso dal nostro, per una ricognizione e una

Nella prima monografia dedicata allo scultore, quella di Luitpold Dussler, lo studioso prende in considerazione l'unico esemplare superstite tra i documentati di Benedetto, il *Crocifisso* del Duomo di Firenze, che nella genealogia dei testimoni maianeschi si colloca tuttavia quale estremo punto di arrivo.<sup>21</sup> Nel 1970, Margrit Lisner dedicò finalmente la dovuta attenzione al problema, riservando uno dei capitoli più densi del suo volume proprio ai fratelli Giuliano e Benedetto da Maiano. Il perno su cui la studiosa ricostruì la complessa genealogia delle loro opere poggiava essenzialmente su tre esemplari: il *Crocifisso* di San Gimignano, collegato su basi documentarie a Giuliano; l'esemplare principe del Duomo di Firenze; infine, quale proposta della Lisner, il testimone vasariano un tempo sul tramezzo della chiesa di San Giusto alle Mura a Firenze, che la studiosa, impropriamente, propose di identificare con quello ancora oggi nella chiesa di San Giovanni Battista della Calza.<sup>22</sup> A questo raggruppamento iniziale la Lisner collegò inoltre, su base stilistica, un cospicuo numero di opere individuate nel corso delle sue capillari indagini sul territorio toscano.<sup>23</sup>

---

casistica delle Croci da tramezzo si veda Lucia Sartor, *Scultura lignea veneziana del Quattrocento (1390-1500)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, a.a. 2000-2001, pp. 150-184.

<sup>21</sup> Si veda la nota 6.

<sup>22</sup> M. Lisner, *Holzkrufix* cit., 1970, pp. 78-79, nota 54 (p. 101), che, ritenendo l'opera tarda (1494-1495 circa) per via dei nessi con la coeva pittura del Perugino (attivo anche lui nel medesimo ambiente), apre alla possibilità di un intervento del collaboratore Leonardo del Tasso. L'ipotesi, accolta da Giancarlo Gentilini, è stata in seguito riconfermata dalla Lisner (Giancarlo Gentilini, *Proposta per Michelangelo giovane. Un Crocifisso in legno di tiglio*, catalogo della mostra a cura di Giancarlo Gentilini [Firenze, Museo Horne, 8 maggio - 4 settembre 2004], Torino 2004, p. 20; Margrit Lisner, *Osservazioni sulla mostra "Proposta per Michelangelo giovane" al Museo Horne di Firenze: opera di Michelangelo o di Andrea Sansovino?*, in 'Arte cristiana', XCII, 2004, pp. 421-426, in part. pp. 421, nota 9 [p. 424]). Sebbene tale proposta non sia condivisibile, il ragionamento della studiosa trova una giustificazione nel fatto che, una volta andata distrutta la chiesa di San Giusto alle Mura nel 1529, i Gesuati ottennero di trasferirsi con i loro beni nel convento fiorentino della Calza. Tenendo presente ciò, la Lisner ha ritenuto plausibile identificare il perduto esemplare citato dal Vasari con quello che ancora oggi si conserva all'interno della chiesa. Per un parere diverso si veda D. Carl, *Benedetto da Maiano* cit., 2006, I, nota 90 (p. 117), dove la studiosa esprime le sue considerazioni (peraltro non sempre condivisibili) sugli esemplari che la Lisner ha avvicinato in vario modo a Benedetto da Maiano o alla sua bottega (per una rassegna dei quali si veda la successiva nota).

<sup>23</sup> Oltre al ricordato *Crocifisso* del convento della Calza, andranno certamente emendati dal *corpus* degli autografi maianeschi il grande *Cristo* già nella chiesa di Sant'Onofrio a Firenze, oggi nell'educatorio della Santissima Concezione detto "del Fuligno" (si veda, oltre, la nota 49), e il piccolo esemplare – da qualche tempo restaurato – che si conserva nella sagrestia dell'Arciconfraternita della Misericordia di Firenze (M. Lisner, *Holzkrufix* cit., 1970, p. 81, note 67-69 [p. 102], fig. 170; Giancarlo Gentilini, in *La Misericordia di Firenze*, I, *Archivio e raccolta d'arte*, a cura di Monica Bietti Favi e Giancarlo Gentilini, Firenze 1981, cat. n. 7, pp. 190-191; Idem, *Proposta per Michelangelo giovane* cit., 2004, p. 16), precedentemente ascrivito dai coniugi Paatz all'ambito di Baccio da Montelupo (W. ed E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz* cit., IV, 1952, p. 304). Non è opera del maestro, né un prodotto della sua bottega, il piccolo *Crocifisso* nella cappella della Villa medicea della Petraia vicino Firenze (M. Lisner, *Holzkrufix* cit., 1970, p. 81, nota 66 [p. 102], fig. 169). Di particolare rilievo, ma a mio avviso non riconducibile a Benedetto, è poi l'esemplare grande al vero della chiesa di Nostra Signora del Sacro Cuore di Firenze, segnalato alla studiosa da Alessandro Parronchi (*ibidem*, p. 82, fig. 172; per il quale si



Partendo dalla ‘testa di serie’, ossia dal più antico *Crocifisso* della sagrestia della Collegiata di San Gimignano (dal 1915 nell’annesso Museo d’Arte Sacra), la studiosa non poteva non evidenziarne la specificità, oltre che della figura, dell’originale croce dipinta. Quest’ultima, finemente intagliata, appare in tutta la sua evidenza fresca e naturalistica, ed è costituita da un fitto intreccio di foglie laurine, lanceolate e carnose (figg. 443-444),<sup>24</sup> tinte di un pigmento verde brillante e rese simili a ghirlande. Si tratta di una flagrante variazione sul tema del *lignum vitæ* di tradizione tardo-medievale, che qui si somma al significato astratto di verga fiorita dalla radice di Jesse,<sup>25</sup> e che trova un valido corrispettivo nei serti vegetali che guarniscono la parte sommitale degli armadi maianeschi della Sagrestia delle Messe del Duomo di Firenze.<sup>26</sup> Suggestivo è il confronto richiamato dalla Lisner con la figura del Crocifisso in argento del *Reliquiario della Croce* del Museo dell’Opera di Firenze: un’opera monumentale di oreficeria eseguita su commissione dell’Arte di Calimala, tra il 1457 e il 1459, dall’orafo Betto di Francesco Betti in collaborazione con Antonio del Pollaiuolo.<sup>27</sup> Si tratta tuttavia di affinità apparenti, che non si spingono oltre l’impostazione della figura sulla croce. Il

---

veda, oltre, il capitolo su Baccio da Montelupo). Sono senz’altro da respingere anche le successive proposte di James Beck, *Benedetto di Leonardo da Maiano e Michelangelo giovane*, in *Giuliano e la bottega dei da Maiano*, Atti del Convegno Internazionale di Studi a cura di Daniela Lamberini, Marcello Lotti e Roberto Lunardi [Fiesole, 13-15 giugno 1991], Firenze, Octavo, 1994, pp. 176-181; Licia Bertani, *Il Crocifisso della Sagrestia dei Canonici*, in *Atti del VII centenario del Duomo di Firenze*, a cura di Timothy Verdon e Annalisa Innocenti, 3 voll., Firenze 2001, II.2, *La cattedrale come spazio sacro. Saggi sul Duomo di Firenze*, pp. 622-629; Eadem, *Il Crocifisso della Sagrestia dei Canonici nel Duomo di Firenze*, in *E l’informe infine si fa forma... Studi intorno a Santa Maria del Fiore in onore di Patrizio Osticresi*, a cura di Lorenzo Fabbri e Annamaria Giusti, Firenze, Mandragora, 2012, pp. 41-45; e Bruno Santi, *Per un Crocifisso “ritrovato” in Santa Maria del Fiore*, *ibidem*, pp. 261-263.

<sup>24</sup> Difficile precisarne la specie arborea. Tuttavia, considerato l’abbinamento al tema della Crocifissione, non stupirebbe affatto se le foglie lanceolate della croce di San Gimignano, dai contorni oggi ormai come appassiti per la consunzione del colore, alludessero al lauro, da sempre simbolo di gloria e di vittoria, che associato a un’immagine del Redentore crocifisso non può non richiamare significati salvifici, che prefigurano il trionfo di Cristo sulla morte. Un esemplare munito di croce simile, ma meno fine nell’intaglio, è registrato dalla Lisner nella chiesa di Santa Maria delle Vedute a Fucecchio (M. Lisner, *Holzkrufix* cit., 1970, nota 40 [p. 100]).

<sup>25</sup> Si veda in particolare il commento al relativo passo del *De cataclysmis* di Sant’Agostino (“O agne occise, o Christe sancte pro nobis crucifixe, qui ut lapsa reparares in cruce pependisti: ipsa est illa virga regni tui, crux ipsa, inquam, qua virtus in infirmitate perficitur; ipsa illa virga crux, ipsa illa virga quae floruit ex radice Iesse”), in Jacopo Manna, *L’“Albero di Jesse” nel Medioevo italiano. Un problema di iconografia*, in Banca Dati “Nuovo Rinascimento” (<http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/iconolog/pdf/manna/jesse.pdf>), immesso in rete il 21 luglio 2001, in part. pp. 8, 17, 88-89. Si veda inoltre Christine Lapostolle, *Albero di Iesse*, in *Enciclopedia dell’Arte Medievale*, I, Roma 1991, pp. 308-314.

<sup>26</sup> M. Lisner, *Holzkrufix* cit., 1970, pp. 77, 79.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 77. Si vedano inoltre Luisa Becherucci, in *Il Museo dell’Opera del Duomo a Firenze*, a cura di Luisa Becherucci e Giulia Brunetti, 2 voll., Milano 1969-1970, II, [1970], cat. n. 5, pp. 229-236; Alison Wright, *The Pollaiuolo brothers. The Arts of Florence and Rome*, New Haven - London 2005, pp. 35-46.



corpo del *Cristo* di San Gimignano si evidenzia, infatti, per un'articolazione meno contratta e una modellazione più sensibile delle superfici, dove il protagonista flette la testa dolce e malinconica, e muove le spalle comprimendo il torso sul fianco destro (figg. 446-447). Un'altra umanità, insomma, rispetto alla figura tutta spigoli e inquietudini gettata quasi vent'anni prima per la grande *Croce* dell'Opera di Firenze. Caso fortunato, l'opera di San Gimignano esibisce ancora il *nimbus cruciger* intagliato in legno dorato e dipinto: un complemento tutt'altro che raro fra i Crocifissi del Quattro e Cinquecento, ma di cui sopravvivono oggi poche testimonianze (figg. 450-452).

Quanto alla figura, è certo che il dibattito più acceso verte sul problema della paternità. Dal documento del 1474, non si evince in modo chiaro che il *Crocifisso* è stato intagliato da Giuliano in persona.<sup>28</sup> Essendo, dunque, Benedetto impegnato nei lavori di abbellimento della Collegiata fin dal 1472, al tempo in cui cioè si metteva finalmente mano alla realizzazione dell'altare di Santa Fina (per la cui cappella, appena quattro anni prima, il fratello aveva predisposto un progetto), una parte degli studi ha ritenuto che Giuliano figurasse in quella circostanza in qualità di semplice garante nell'ottenimento della commessa.<sup>29</sup> A complicare notevolmente il quadro concorre l'oggettiva difficoltà di mettere a fuoco la personalità di Giuliano scultore. Opere come i vivaci "spiritelli" reggifestoni che si trastullano in bilico dagli alti cornicioni della Sagrestia delle Messe del Duomo di Firenze, benché documentate a Giuliano nel 1465, fin dai tempi di Giorgio Vasari sono state attribuite – come gran parte dell'arredo ligneo della sagrestia – a Benedetto.<sup>30</sup> Considerata la mancanza di solide basi d'appoggio, la

---

<sup>28</sup> Ne era consapevole Leone Chellini, *San Gimignano*, in 'Per l'arte sacra', IV, 1927, 3, pp. 26-28. Si veda inoltre Idem, *San Gimignano e dintorni*, Modena 1921, p. 73.

<sup>29</sup> Margaret Haines, *Giuliano da Maiano capofamiglia e imprenditore*, in *Giuliano e la bottega* cit., 1994, pp. 131-142, in part. pp. 131-132.

<sup>30</sup> Già il Vasari conferiva un maggior rilievo a Benedetto (G. Vasari, *Le vite* cit., III, 1971, pp. 523-525), che, all'altezza dell'ottavo decennio, coadiuvava Giuliano nella realizzazione di arredi lignei (Margaret Haines, *La Sagrestia delle Messe del Duomo di Firenze*, Firenze 1983, p. 135). Sull'onda della biografia vasariana, anche per Mario Tinti e per Pál Voit si trattò in gran parte di un intervento di Benedetto (Mario Tinti, *Il mobilio fiorentino*, Milano 1928, p. 46; Pál Voit, *Una bottega in via dei Servi*, in 'Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae', VII, 1961, 3-4, pp. 187-228, in part. p. 194). Tale ipotesi, tuttavia, non trova puntuali riscontri nella documentazione pubblicata molto tempo prima da Carl Friedrich von Ruhmor e da Cornelius von Fabriczy, dove il nome di Benedetto non compare, e nella quale si afferma che nel "MCCCCCLXV die XVIIIJ Aprilis", i "refatj operarij simul congregati [...] alloghorono a G(i)uliano di Nardo da Maiano presente et conducente et in suo nome proprio a fare la grilanda la quale grilanda à stare sopra aglj armarj della sagrestia di Santa Maria del Fiore con i spiritelli e due coste et in quel modo et forma che si dimostra pel modello dato per detto Giuliano. Et quale debbe avere fatto, infra tempo e termjne dj mesj sej cominciando questo dj detto, per quel pregio che siane fatto pe' gli operaj che pei tempj saranno a sicondo le loro coscienze" (Carl Friedrich von Ruhmor, *Italienische Forschungen*, 3 voll., Berlin 1827-1831, II, 1827, pp. 375-376; C. von

Lisner ha ritenuto pertanto il documento del 1474 un dato di per sé non incontrovertibile a confermare la paternità della scultura, aggiungendo che, al contrario, le notevoli variazioni qualitative riscontrabili nell'opera di Benedetto da Maiano, unitamente alla sua presenza *in situ* in quel frangente, porterebbero a non escluderne un coinvolgimento nell'intaglio della figura.<sup>31</sup>

I rapporti con San Gimignano, dove i due fratelli sono evidentemente di casa, alimentano lo stato d'incertezza. A conti fatti, tuttavia, un confronto diretto con gli esemplari sicuri di Benedetto finisce per tradirne lo scarto formale. Oltre le affinità apparenti, il *Cristo* del Museo della Collegiata di San Gimignano rivela un'esecuzione più acerba e meno controllata di quanto ci si aspetterebbe da Benedetto, maestro a quelle date già perfettamente in grado di raggiungere picchi qualitativi vertiginosi: basti pensare allo splendido busto di *Pietro Mellini* in marmo del Museo del Bargello di Firenze, sottoscritto dal maestro proprio nel 1474, che si pone agli antipodi rispetto all'opera in esame. Viene insomma il sospetto che Giuliano, in quegli anni il principale referente della "bottega di legnaiuolo" di Via dei Servi, abbia lasciato un certo spazio a un valido collaboratore, la cui mano esperta, ma meno ispirata di quella di Benedetto, emerge chiaramente anche nel diverso timbro espressivo e nell'articolazione nervosa delle membra (contratte in uno spasimo doloroso che sconvolge i lineamenti e irrigidisce la figura); oppure, come parrebbe a mio avviso confermare il tenore

---

Fabriczy, *Giuliano da Majano*, in 'Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen', XXIV, 1903, pp. 137-176, in part. pp. 161-163).

<sup>31</sup> M. Lisner, *Holzkrufixe* cit., 1970, pp. 77-78. Un parere incerto sull'opera lo ha espresso Margaret Haines, che dopo averne evidenziate le differenze dallo stile di Benedetto da Maiano (M. Haines, *La Sacrestia* cit., 1983, p. 215) è giunta in seguito a soluzioni analoghe a quelle proposte dalla Lisner (Eadem, *Giuliano da Maiano* cit., 1994, pp. 131-132). In favore di un'attribuzione *tout court* a Giuliano da Maiano si sono espressi Antonio Secondo Tessari e Maria Grazia Ciardi Duprè dal Poggetto, che tuttavia ha ritenuto il *Crocifisso* un prodotto di qualità non eccelsa (A.S. Tessari, *Benedetto da Maiano* cit., 1976, pp. 20-30, in part. nota 32 [pp. 27-28]; E. Lein, *Benedetto* cit., 1988, cat. n. 16, pp. 108-109, in part. nota 4 [pp. 108-109]; Maria Grazia Ciardi Duprè dal Poggetto, *La bottega di Benedetto da Maiano nel Rinascimento fiorentino*, Firenze 1994, pp. 30, 43-44). Per un'attribuzione a Benedetto si vedano, invece, i brevi riferimenti di Piero Torriti, in *La Collegiata di San Gimignano e il suo Museo di Arte Sacra*, a cura di Marco Torriti, Piero Torriti, Jole Vichi Imberciadori, Poggibonsi (Siena) 1988, p. 69; e Jole Vichi Imberciadori, in *La Collegiata di San Gimignano*, a cura di Marco Torriti, Jole Vichi Imberciadori, Poggibonsi (Siena) 2002, p. 62. Negli ultimi anni Michele Maccherini ha evidenziato che i caratteri del *Cristo*, particolarmente del volto, non paiono accordarsi pienamente alla coeva produzione di Benedetto, del quale, in effetti, non conosciamo al momento *Crocifissi* dello stesso periodo da usare come termini di confronto. Essendo la personalità di Giuliano scultore ancora sfocata, come del resto quella del terzo fratello dei da Maiano, Giovanni ("a cui, se le tracce non fossero troppo labili" – afferma lo studioso – "verrebbe voglia di avvicinarlo"), Maccherini si attesta infine sulle posizioni della Lisner (Michele Maccherini, *Benedetto da Maiano a San Gimignano. La riscoperta di un Crocifisso dimenticato*, catalogo della mostra a cura di Michele Maccherini [San Gimignano, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea "Raffaele De Grada", 21 marzo - 21 giugno 2009], Firenze 2009, pp. 105-109).

qualitativo del pezzo, che egli stesso abbia eseguito interamente l'opera, delegando piuttosto alla bottega l'intaglio della sola croce, comunque sotto il suo stretto controllo tecnico e formale.

Anni dopo la pubblicazione delle ricerche di Margrit Lisner, Edgar Lein ha riaffermato come lo stile dell'intaglio di San Gimignano non sia in tutto corrispondente, e dunque in collegamento, con quello delle coeve opere realizzate da Benedetto per l'arredo della medesima Collegiata. Nel ribadire la correlazione del *Crocifisso* col referto d'archivio del 1474, Lein propende per un'elaborazione da parte di Giuliano o di generici collaboratori attivi nella sua bottega.<sup>32</sup> Indicando giustamente una lavorazione più approssimativa nello stelo della croce, lo studioso ha sostenuto che la qualità della figura è pressoché analoga a quella del grande *Crocifisso* del Duomo di Firenze.<sup>33</sup> Rispetto al capolavoro di Santa Maria del Fiore (fig. 453), Lein non ha mancato di notare però alcune sostanziali differenze, in particolare nella minor plausibilità fisica e nel diverso grado di elaborazione dell'epidermide, evidente principalmente nel trattamento della parete addominale, che nel testimone di San Gimignano manifesta una definizione assai meno puntuale. Lo studioso ne desume che un'attribuzione univoca a Benedetto da Maiano non è pensabile, così come improbabili sono a suo giudizio anche le proposte di Margrit Lisner, il cui *corpus* di esemplari maianeschi dialogherebbe col *Cristo* di Santa Maria del Fiore essenzialmente nell'impostazione frontale della figura.<sup>34</sup> Se non fossero collegabili sulla base di dati storico-documentari, e senza presupporre un forte scarto cronologico, i Crocifissi della Collegiata di San Gimignano e del Duomo di Firenze difficilmente potrebbero essere attribuiti a una stessa mano.<sup>35</sup> A dispetto di alcune affinità, che ben rientrano nel quadro produttivo di una medesima bottega, nel caso dell'intaglio di San Gimignano non è a mio parere più possibile mantenere la cauta, e pur comprensibile, lettura della Lisner ("Giuliano [oder Benedetto?] da Maiano"), anche grazie agli ottimi risultati del recente restauro dell'opera. Pare dunque

---

<sup>32</sup> E. Lein, *Benedetto* cit., 1988, nota 4 (pp. 108-109).

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>35</sup> Difficilmente sostenibile, considerata la scarsità di dati, è l'idea di un possibile coinvolgimento nell'intaglio del terzogenito di Nardo da Maiano, Giovanni (si veda M. Maccherini, *Benedetto da Maiano a San Gimignano* cit., 2009, p. 109), attivo anche lui nella bottega di famiglia, dov'è espressamente ricordato come "legnaiuolo", ma scomparso prematuramente il 10 agosto 1478. Tranne la presenza del suo nome, accanto a quelli di Giuliano e di Benedetto, nell'epigrafe del rilievo marmoreo con la *Pietà* collocata alla base della *Madonna dell'Ulivo* di Benedetto oggi nel Duomo di Prato (che tuttavia reca la data postuma 1480), di Giovanni da Maiano sappiamo davvero poco (D. Carl, *Benedetto da Maiano* cit., 2006, I, pp. 27, 31-33, 99).

ragionevole, considerata la differenza qualitativa dalle opere di Benedetto e l'esistenza del documento del 1474, mantenere il *Crocifisso* di San Gimignano sotto l'unico nome di Giuliano da Maiano.

Nell'ambito della produzione dei da Maiano, un autentico balzo in avanti si ha appunto con il grande *Crocifisso* del Duomo di Firenze (figg. 453, 460-461, 465, 468, 495). Contrariamente da quanto accade nel testimone di San Gimignano, la figura di Santa Maria del Fiore mostra un ampliamento della compagine muscolare, costruita ora da forme armoniche e sensibili e da profili meno nervosi. Il capo viene giù con delicatezza spargendo tutt'intorno le dense ciocche di capelli, e generando un filo di inquietudine che tuttavia non interrompe il perfetto equilibrio della figura. La testa, in particolare, è contraddistinta da elementi che ritornano con una certa frequenza nella produzione di Benedetto: dalla conformazione svasata del volto al forte aggetto degli zigomi; dalle ampie arcate sopracciliari alla radice sottile del naso, all'espressione mesta e attenuata del viso (figg. 460, 468). In parallelo con le soluzioni sperimentate negli anni novanta del Quattrocento dalla bottega dei Sangallo e, in pittura, dal Perugino, anche il *Cristo* di Santa Maria del Fiore evidenzia un organismo adeguatamente proporzionato e bilanciato sulla croce (fig. 453). Un particolare risalto è conferito alla modellazione del torso, sottoposto a un processo di astrazione nella restituzione compatta e ben tornita delle fasce muscolari: potente e sottolineato con estrema cura nell'aggetto delle costole che premono sotto pelle, e in grado di mettere in rilievo l'ossatura sottostante e la modulazione risentita del ventre (figg. 461-466). All'apice della carriera, nei decenni finali del Quattrocento, Benedetto elabora un tipo di raffigurazione del Cristo crocifisso destinata a godere di un'incredibile fortuna fino ai primi decenni del Cinquecento. Come per altri maestri del periodo, tra le motivazioni di questo sviluppo è stato spesso chiamato in causa il clima di austerità promosso dal frate domenicano Girolamo Savonarola, i cui insegnamenti tanta parte ebbero nel favorire e promuovere a Firenze il culto di alcuni particolari soggetti iconografici, fra cui spiccano, per il loro alto contenuto emotivo, i Crocifissi.<sup>36</sup>

Anche sull'onda della fervida spiritualità savonaroliana, dunque, la produzione di simili immagini ottiene un notevole impulso, impegnando numerosi maestri e conquistando ben presto una larga fetta delle richieste del mercato. È questo il momento in cui il

---

<sup>36</sup> Si veda G. Gentilini, *Proposta per Michelangelo giovane* cit., 2004, pp. 16-19. Per ulteriori riflessioni si veda, oltre, nel presente capitolo.

confronto tra le migliori botteghe del tempo (i da Maiano, Baccio da Montelupo e fratelli Giuliano e Antonio da Sangallo) si fa più serrato.

Per quanto il contributo più importante sui Crocifissi maianeschi resti a tutt'oggi lo studio di Margrit Lisner, non sono mancati alcuni importanti aggiornamenti. Mi riferisco, in primo luogo, allo splendido esemplare proveniente dall'Ospedale di Santa Fina di San Gimignano e oggi al Museo Civico (figg. 471-474, 477, 479).<sup>37</sup> La prima attestazione certa di questa scultura risale all'inventario dei beni dell'Ospedale del 1495, quando l'opera è rammentata già *in situ* nel "pellegrinaio delli homini".<sup>38</sup> Il 1495 fornisce un valido *ante quem* per la realizzazione del *Crocifisso*, che l'evidenza dei dati raccolti da Michele Maccherini consente di collocare con buona approssimazione negli ultimi anni del rettorato di Perone di ser Lazzaro, spedalingo di Santa Fina dal 1478 al 1495,<sup>39</sup> i cui rapporti coi da Maiano, in particolare con Giuliano, sono documentati perlomeno in due occasioni: nel 1484, in previsione di alcuni interventi nell'Ospedale, e nel 1488, quando, con Onofrio di Pietro (operaio della Collegiata) e con il priore degli agostiniani, egli fu incaricato dal Comune di San Gimignano di controllare la raccolta dei fondi per l'edificazione di una cappella intitolata al Beato Bartolo nella chiesa di Sant'Agostino. Con la morte di Giuliano da Maiano, nel 1490, il progetto subì una battuta d'arresto. Il cantiere fu avviato nel 1492, quando una delegazione guidata da Perone di ser Lazzaro commissionò a Benedetto da Maiano la realizzazione della cappella, i cui lavori furono conclusi tre anni dopo, nel 1495.<sup>40</sup>

L'insieme dei dati raccolti, e le riflessioni sullo stile, hanno spinto Michele Maccherini a ritenere che la realizzazione del *Crocifisso* di San Gimignano sia avvenuta negli anni tra la decorazione delle cappelle Correale in Santa Maria di Monteoliveto a Napoli l'una, l'altra (un tempo) nel monastero di Santa Caterina d'Alessandria a Terranova Sappo Minùlio, in provincia di Reggio Calabria (1489-1491 circa; figg. 475-476, 478),

---

<sup>37</sup> Sebbene l'opera sia nota agli studi a partire da alcuni primi interventi di Doris Carl (*Due opere rivalutate di Benedetto da Maiano*, in *Arte, collezionismo e conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, a cura di Miles Chapel, Mario Di Giampaolo, Serena Padovani, Firenze 2004, pp. 167-171; Eadem, *Benedetto da Maiano* cit., 2006, I, pp. 117-118), la sua scoperta si deve a Michele Maccherini (non ricordato in quegli interventi). Si veda M. Maccherini, *Benedetto da Maiano a San Gimignano* cit., 2009, pp. 33-59. Il *Crocifisso* dell'Ospedale di Santa Fina misura 107x97,5 centimetri (la figura del Cristo); 205x107 centimetri (la croce originale). Per un resoconto del intervento di restauro si veda Barbara Schleicher, *ibidem*, pp. 61-75.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 43, nota 21 (p. 57).

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>40</sup> *Ibidem*, pp. 47-48, nota 28 (p. 58).

e le prime fasi di elaborazione del menzionato Altare del Beato Bartolo (1492-1495).<sup>41</sup> A mio modo di vedere, invece, tra questi due estremi cronologici è il primo quello da tenere maggiormente in considerazione, salvo anticipare di poco la datazione dell'opera nei tardi anni ottanta. L'intaglio sangimignanese anticipa, insomma, quegli episodi in cui le figure si dilatano con fare più solenne e le anatomie si dispiegano con inedita e grandiosa eleganza, come nel caso del testimone del Duomo di Firenze e dei due testimoni, strettamente consanguinei, recentemente riscoperti in Umbria, nel santuario di Santa Maria Bianca ad Ancarano di Norcia (figg. 454-457, 462, 466, 470) e nella parrocchiale di San Bartolomeo a Todiano (figg. 458-459, 464).<sup>42</sup> Simili sculture sono creazioni nate evidentemente in un secondo momento, plausibilmente verso la metà degli anni novanta del Quattrocento, che divergono dal capolavoro di San Gimignano tanto nella forza espressiva quanto nell'accresciuta ostentazione muscolare.<sup>43</sup> Viene così a cadere – a buon diritto, credo – la datazione precoce (1480 circa) proposta per San Gimignano da Doris Carl.<sup>44</sup> Non bisogna inoltre dimenticare che la cronologia dei grandi esemplari di Benedetto da Maiano (Firenze, Ancarano e Todiano) può contare su di un *ante quem* – per così dire – indiretto, vale a dire il 16 ottobre 1496, anno in cui si colloca il pagamento del *Crocifisso* eseguito da Baccio da Montelupo per il coro del

<sup>41</sup> *Ibidem*, pp. 51-53.

<sup>42</sup> Il *Crocifisso* di Ancarano (194x183 centimetri circa) è ricordato per la prima volta da Pietro Toesca, che, apprezzando la qualità dell'intaglio, lo ha ritenuto opera di un "artefice fiorentino della fine del Quattrocento" (Pietro Toesca, *Sculture fiorentine del Quattrocento*, in 'Bollettino d'Arte', I, 1921, pp. 154-158, in part. p. 158). Una "discendenza fiorentina" fu rilevata anche da Ansano Fabbi (Ansano Fabbi, *Preci e la Valle Castoriana. Terra ignorata*, Spoleto 1963, p. 210). In anni più recenti è stata Linda Pisani, nell'ambito dei suoi studi su Francesco di Simone Ferrucci (scultore del quale nel medesimo Santuario si conserva una *Madonna col Bambino*), a prendere in considerazione il *Crocifisso*. La Pisani ne ha evidenziata giustamente la connessione con l'esemplare del Duomo di Firenze, definendo il testimone umbro "un'opera prossima a Benedetto da Maiano, databile verso il 1490-95" (Linda Pisani, *Francesco di Simone Ferrucci. Itinerari di uno scultore fiorentino fra Toscana, Romagna e Montefeltro*, Firenze 2007, p. 54). La lettura suggerita dalla Pisani è stata in seguito sviluppata da Alessandro Delpriori, il quale, oltre a sostenere giustamente la piena autografia maianesca dell'opera, ha pubblicato un secondo *Crocifisso* inedito di Benedetto (A. Delpriori, *Per Firenze in Valle Oblita* cit., 2011, pp. 145-152, in part. pp. 145-150). Quest'ultimo esemplare, tradizionalmente ascrivito a Baccio da Montelupo, e oggi purtroppo impoverito dalle pesanti ridipinture, fu messo in relazione col testimone di Ancarano già dal Fabbi (A. Fabbi, *Preci e la Valle Castoriana* cit., 1963, p. 210), che, registrandone l'ubicazione precedente nella chiesa di San Montano a Todiano (paese non molto distante da Ancarano), si limitò a rilevarne la simile conformazione del perizoma. Per ragioni di sicurezza, il *Crocifisso* della chiesa di San Montano fu in seguito trasferito nella vicina parrocchiale di San Bartolomeo a Todiano, dove oggi si conserva (A. Delpriori, *Per Firenze in Valle Oblita* cit., 2011, pp. 146-150). Sul fronte della committenza, Delpriori ha ritenuto che la richiesta si avvasse dell'iniziativa di una o più personalità locali in stretti rapporti con l'ambiente fiorentino (*ibidem*, p. 145). Non è da escludere, inoltre, la possibilità che l'allogazione fosse avviata, secondo una prassi abbastanza diffusa, da apposite disposizioni testamentarie o da precise richieste avanzate dalle comunità dei fedeli.

<sup>43</sup> Per un parere analogo si veda A. Delpriori, *Per Firenze in Valle Oblita* cit., 2011, p. 148.

<sup>44</sup> D. Carl, *Benedetto da Maiano* cit., 2006, I, p. 118.



convento di San Marco.<sup>45</sup> Come gli studi hanno più volte ribadito, quest'ultimo esemplare mostra caratteri affini a quelli delle sculture appena elencate, e non può dunque prescindere da esempi maianeschi del genere del *Crocifisso* del Duomo di Firenze. Un raffronto con questo capolavoro aiuta a farsi un'idea più precisa sul reale grado d'incidenza dei modelli di Benedetto da Maiano al passaggio tra Quattro e Cinquecento (figg. 502-503).<sup>46</sup>

Delle così ardite ideazioni convengono appieno alla personalità di Benedetto, inserendosi nell'ultima fase della sua carriera; in quegli anni problematici, cioè, che vedono i Medici cacciati da Firenze, nel 1494, e il frate Savonarola al culmine dei consensi. Eppure, la scomparsa del maestro nel 1497, e il rogo del religioso domenicano il 23 maggio 1498, non attenuarono l'influenza di quei tardi modelli, il cui equilibrio perfetto tra grandiosità di concezione e accurata definizione dei dettagli (anticipatrice, per alcuni versi, dei successivi sviluppi della Maniera moderna)<sup>47</sup> continuò a perdurare in esemplari più avanzati, che, come nei casi del *Crocifisso* della chiesa di Santa Lucia de' Magnoli<sup>48</sup> e – con esiti molto diversi – dell'Educatório del Fuligno di Firenze

---

<sup>45</sup> Si veda, oltre, il capitolo su Baccio da Montelupo. All'operosità di Benedetto, o a Baccio da Montelupo nel suo momento di maggior tangenza con quest'ultimo, Francesco Caglioti ha restituito negli ultimi tempi tre inediti esemplari fiorentini di medio e piccolo formato. Si tratta del *Crocifisso* che si conserva in una cappella del Seminario Maggiore Arcivescovile (75x67 centimetri), purtroppo ridotto a legno da uno sconsiderato restauro (fig. 508, n. 5); del piccolo testimone pesantemente ridorato del Conservatorio delle Montalve alla Quiete (41x37,5 centimetri); infine, dell'esemplare ridipinto, di dimensioni pressoché analoghe al precedente, che si trova nell'Appartamento del Papa alla Certosa del Galluzzo. Si veda Francesco Caglioti, *Da Benedetto da Maiano a Felice Palma: per un riesame del Crocifisso in cartapesta del Capitolo di Santa Maria del Fiore*, in *E l'informe infine si fa forma* cit., 2012, pp. 95-106, in part. nota 3 (p. 103).

<sup>46</sup> Una fortuna paragonabile a quella riscontrata di recente nell'ambito della produzione fittile di Benedetto da Maiano, in particolare di Pietà o Compianti sul Cristo morto. Si veda F. Caglioti, *Nuove terracotte* cit., 2007, pp. 20-23.

<sup>47</sup> Nonostante sia difficile stabilire un raffronto preciso, nell'elaborazione complessiva della testa, e persino in alcuni dettagli del volto, un'opera come il *Crocifisso* di Santa Maria del Fiore si pone quale precedente fondamentale anche per un capolavoro assoluto come il Cristo della *Pietà* vaticana di Michelangelo (1498-1499), a riprova del profondo legame e dell'ammirazione che il giovane scultore dimostra nei confronti del maturo maestro a pochi anni dalla sua scomparsa (figg. 467-468).

<sup>48</sup> Dopo aver sostato per diverso tempo sul principale altare della chiesa, il *Crocifisso* a braccia mobili di Santa Lucia de' Magnoli (98x97 centimetri, la figura del Cristo) è stato trasferito sul piccolo e improvvisato altare della Compagnia dei Bianchi (il quarto della parete destra, dove tuttora si vede). Dell'opera non si hanno notizie certe. Giuseppe Richa si limita inizialmente a registrare la presenza di un Altare del Crocifisso alla parete destra nell'unica navata della chiesa, "dove radunasi una congregazione intitolata alla S. Conversazione"; salvo ricordare in seguito che "appiè degli scalini del presbiterio, in ambedue le facciate, in ciascheduna parte di esse v'era un altare; in quello della parte destra, che era della Famiglia de' Sigg. Fei, era l'Altare del Crocifisso" (Giuseppe Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, 10 voll., Firenze 1754-1762, X, 1762, pp. 294, 305). Tale indicazione corrisponde all'odierna ubicazione della scultura. Walter ed Elisabeth Paatz, seguiti da Riccardo Gatteschi, collocarono l'opera nell'alveo della produzione di Baccio da Montelupo (W. ed E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz* cit., II, 1941, p. 624; Riccardo Gatteschi, *Baccio da Montelupo. Scultore e architetto*

(proveniente dalla chiesa di Sant'Onofrio),<sup>49</sup> testimoniano una fortuna postuma cospicua. In particolare, l'umanità asciutta e vitalissima del *Cristo* di Santa Lucia de' Magnoli, impensabile senza i migliori esempi del maestro, si dispiega con un'energia tale nel potenziamento anatomico da porsi in parallelo con gli sviluppi raggiunti tra la fine del Quattro e i primi decenni del Cinquecento dalla bottega dei Sangallo (figg. 490-491). Diversamente, opere come il grande *Crocifisso* del Fuligno (figg. 492-494, 496-498, 500), con i suoi ritmi lenti e delicati, e la tenera modulazione della testa, descrivono una tendenza più 'dolce' nell'eredità maianesca, collocandosi nella scia di prototipi come il *Cristo* dell'Ospedale di San Gimignano (fig. 501). Questa tendenza, che si allontana dalle acutezze grafiche e dal fine patetismo dei tardi esempi di Benedetto, e predilige un codice espressivo più solenne e rasserenato, nell'esemplare del Fuligno si coniuga con una personale riflessione su di un modello fondamentale come il *Crocifisso* di Santo Spirito di Michelangelo (1493-1494),<sup>50</sup> al quale l'anonimo si richiama nella struttura della testa e nella soluzione dei capelli (fig. 499); o ancora,

---

del Cinquecento, Firenze 1993, p. 59). In una recente guida della chiesa di Santa Lucia de' Magnoli il *Crocifisso* è ritenuto invece opera del Cinquecento della scuola di Baccio con influenze di Benedetto da Maiano (Divo Savelli, *Santa Lucia de' Magnoli a Firenze, la chiesa, la Cappella di Loreto*, [Firenze] 2012, p. 45).

<sup>49</sup> Walter ed Elisabeth Paatz collocarono il *Crocifisso* del Fuligno "in der art des Benedetto da Maiano", proponendone una datazione sul 1470 (W. ed E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz* cit., IV, 1952, p. 468). Margrit Lisner lo ritenne, invece, l'esemplare più rilevante fra gli autografi del maestro, e ne ipotizzò una realizzazione tra il 1475 e il 1480 (M. Lisner, *Michelangelos Kruzifixus* cit., 1964, pp. 17-19; Eadem, *Il Crocifisso di Santo Spirito*, in *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi. Firenze-Roma 1964*, Roma 1966, pp. 295-316, in part. p. 309; Eadem, *Das Quattrocento und Michelangelo*, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn [1964], 3 voll., Berlin 1967, II, *Michelangelo*, pp. 78-89, in part. p. 85; Eadem, *Holzkruzifixe* cit., 1970, pp. 79-80; Eadem, *Il Crocifisso ligneo di Michelangelo [...] – The wooden Crucifix of Michelangelo [...]* cit., 2000, pp. 48-50). Recuperando l'idea dei coniugi Paatz, Antonio Tessari attribuì il *Crocifisso* a un anonimo maestro ispirato ai modi di Benedetto da Maiano, posticipandone la datazione in prossimità del 1490 (A.S. Tessari, *Benedetto da Maiano* cit., 1976, nota 33 [p. 28]). Si sono allineati invece alle posizioni della Lisner: M.G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, *La bottega di Giuliano e Benedetto da Maiano* cit., 1994, p. 43; G. Gentilini, *Proposta per Michelangelo giovane* cit., 2004, p. 16; David Lucidi, *Antonfrancesco Bugiardini: una nuova figura di intagliatore di Crocifissi nella Firenze del Cinquecento*, in 'Nuovi studi', XIV, 2009, pp. 69-83, in part. p. 69; M. Maccherini, *Benedetto da Maiano* cit., 2009, p. 50. Di parere diverso Doris Carl, che non considera l'opera tra gli autografi di Benedetto (D. Carl, *Benedetto da Maiano* cit., 2006, I, nota 90[p. 117]). Dopo la Lisner lo studio più approfondito sull'intaglio del Fuligno si deve ad Anna Bisceglia, che ritiene la scultura opera di un seguace di Benedetto attivo nell'ultimo lustro del Quattrocento (Anna Bisceglia, *Il Crocifisso di Fuligno. Arte e storia di un'istituzione di assistenza fiorentina*, in *Il Crocifisso del Fuligno di Firenze. Studi, storia e conservazione*, a cura di A. Bisceglia, Livorno 2011, pp. 17-28). Da ultimo si veda il parere di Alessandro Delpriori, che conferma la non autografia dell'intaglio, propendendo per una datazione sulla metà dell'ultimo decennio del Quattrocento (A. Delpriori, *Per Firenze in Valle Oblita* cit., 2011, nota 28 [p. 152]).

<sup>50</sup> Per i rapporti tra Michelangelo giovane e Benedetto da Maiano si veda, in particolare, Margrit Lisner, *Zu Benedetto da Maiano und Michelangelo*, in 'Zeitschrift für Kunstwissenschaft', XII, 1958, pp. 141-156.

riflettendo su alcuni esiti della produzione giovanile di Andrea Sansovino.<sup>51</sup> A conferma del ruolo di assoluta centralità della bottega di Benedetto da Maiano nei decenni finali del Quattrocento, i recenti studi – salvo rari casi – inquadrano la genesi del *Crocifisso* del Fuligno nell'ambito della tradizione maianesca, circoscrivendone la datazione nell'ultimo lustro del secolo.<sup>52</sup>

In effetti è difficile cogliere l'autografia di Benedetto da Maiano in un'opera come il *Cristo* del Fuligno. Salvo l'impianto monumentale della figura, e il notevole richiamo della testa all'esempio di Michelangelo in Santo Spirito, esso presenta, infatti, alcuni squilibri nel rapporto tra la parte superiore e inferiore del corpo. A questi si aggiungono una scrittura formale meno accurata nell'intaglio del tronco (si veda, ad esempio, il modo sintetico, fin quasi astratto, di descrivere le costole o di differenziare la superficie del ventre), e una diversa organizzazione delle membra, che in determinati punti (in particolare le mani) rasentano persino qualche incertezza (figg. 492-494). Resta assolutamente condivisibile, e opportuno, il rapporto evocato dalla Lisner con la testa del *Cristo* di Santo Spirito, del quale l'esemplare del Fuligno recupera sia l'impianto, definito da un'ampia calotta sferoidale coperta da chiome aderenti, sia l'intonazione espressiva del volto (figg. 498-500).

Il confronto con questi splendidi esemplari fiorentini dell'ultimo decennio del Quattrocento ha portato, nel corso delle ricerche condotte per questa tesi, all'acquisizione di due preziose testimonianze autografe di Benedetto da Maiano. Sebbene la loro paternità sia la medesima, ed entrambe appartengano al filone della produzione lignea del maestro, le due opere differiscono nella tipologia: la prima scultura è, come ci si aspetta da questo lavoro, un *Crocifisso*; mentre la seconda, più rara e dunque molto importante, è un rilievo raffigurante il Volto di Cristo della Veronica.

Procedendo in ordine di tempo, la prima opera da considerare è il *Crocifisso* che si conserva nella Compagnia del Santissimo Sacramento intitolata a Sant'Andrea di Scozia nella chiesa di San Martino a Mensola, salendo da Firenze verso Settignano (figg. 485-487). La Compagnia di Sant'Andrea, arcidiacono di Fiesole vissuto nel IX

---

<sup>51</sup> A. Bisceglia, *Il Crocifisso del Fuligno* cit., 2011, p. 24.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 24.

secolo le cui spoglie riposano nella chiesa di San Martino, fu costituita nel 1474.<sup>53</sup> Nel corso della prima metà del Cinquecento la confraternita svolgeva le proprie attività all'interno della chiesa, accanto alla quale, presumibilmente dal X secolo, era sorto un monastero di benedettine.<sup>54</sup> L'edificazione dell'odierno oratorio, addossato al fianco sinistro dell'edificio, fu avviata soltanto molti anni dopo, nel 1613. All'interno di tale ambiente, le guide si limitano a registrare il solo altare seicentesco con l'*Assunzione di Maria tra i Santi Donato vescovo, Antonio abate e Andrea di Scozia*, dipinta dal fiorentino Filippo Lapini.<sup>55</sup> L'unico antico Crocifisso ricordato nel complesso di San Martino è l'esemplare in cartapesta grande al naturale che si vede sull'arco trionfale della chiesa: un'opera di modesta qualità, ispirata ai tardi esempi di Baccio da Montelupo, proveniente in realtà dalla vicina chiesa di Santa Maria a Vincigliata.<sup>56</sup>

Nulla è emerso fino a questo momento sull'originaria provenienza del *Crocifisso* in esame, che non risulta menzionato o pubblicato in alcun contributo di carattere scientifico, e in particolare nella letteratura maianesca. Registrato tra i beni della Compagnia di Sant'Andrea dalla Soprintendenza di Firenze, nella relativa scheda di catalogazione l'opera è sommariamente classificata come "oggetto di comune tipologia" del secolo XVII.<sup>57</sup> Ricoverato da alcuni anni in un piccolo vano ubicato alla base del campanile di San Martino, la scultura ha dimensioni relativamente contenute.<sup>58</sup> Essa è stata oggetto di sommarie manutenzioni che ne hanno fortemente compromesso l'aspetto originale. La superficie pittorica a vista è evidentemente moderna e costituita da una densa pigmentazione bianca, dall'aspetto lustro e fortemente coprente. La croce, la corona di spine e il cartiglio non sono più quelli originali. Il perizoma, antico ma ridipinto, è modellato sul corpo con tela ingessata e policromata, e presenta diffuse lesioni e mancanze (in corrispondenza del nodo sul fianco sinistro e sul retro della figura) dalle quali affiorano strati pittorici più scuri e antichi. Fatte salve alcune cadute del colore superficiale, l'intaglio non sembra presentare gravi danni strutturali. Astraendo dalle grossolane ridipinture, un confronto condotto tra la nostra figura ed

<sup>53</sup> Giovanni F. Baroni, *La parrocchia di San Martino a Mensola. Cenni storici*, Firenze 1866, pp. 36, 52. Sulla chiesa di San Martino a Mensola si veda anche Giuseppe Raspini, *San Martino a Mensola*, Firenze 1977.

<sup>54</sup> Il plesso dell'antico monastero benedettino corrisponde all'odierna canonica.

<sup>55</sup> G.F. Baroni, *La parrocchia di San Martino* cit., 1866, pp. 36-37.

<sup>56</sup> Fabio Pacciani, *Sulle Vie Romee. La chiesa di San Martino a Mensola*, Firenze 2012, p. 41.

<sup>57</sup> Soprintendenza di Firenze, scheda OA n. 09/00188292.

<sup>58</sup> Legno intagliato e dipinto, 73,5x68,5 centimetri (la figura del Cristo). L'ingombro della moderna croce a raggi dorati non ha permesso di osservare il dorso della figura.

esemplari come il *Crocifisso* dello Spedale di Santa Fina di San Gimignano, o il grande testimone del Duomo di Santa Maria del Fiore, dimostra una così puntuale corrispondenza da non ammettere dubbi circa l'appartenenza a una medesima mano. A confermarlo sono la minuziosa cura per i dettagli, la delicata modulazione chiaroscurale, l'evidenza dei gesti, così come il timbro sentimentale che impronta la figura. Il trattamento del perizoma, affine a quello di molti esemplari coevi, si distingue per il ritmo avvolgente e il fitto gioco di acciaccature (figg. 488-489). Anche la massa dei capelli, e l'espressione nobile e austera, come del resto i contorni puliti della testa, forniscono conferme sull'autografia di quest'opera (fig. 486). Si tratta di una scultura destinata ad un uso processionale, a giudicare dalle dimensioni e dalla leggerezza del legno. Nonostante l'attuale stato di conservazione molto compromesso, l'opera appare di un livello qualitativo paragonabile a quello degli esempi ricordati, differenziandosi semmai nella diversa curvatura delle braccia, tale da conferire maggior credibilità e naturalezza al complessivo impianto della figura. Laddove la dolcezza del volto, il trattamento dei capelli e l'articolazione complessa delle dita delle mani presentano maggiori punti di contatto con l'esemplare del Museo Civico di San Gimignano (figg. 477, 479), la più sottile, virtuosistica e nervosa modellazione del corpo dialoga puntualmente con i testimoni che fanno capo al *Crocifisso* del Duomo di Firenze (fig. 461). Sembra, insomma, un'opera realizzata intorno al 1490, in una fase intermedia, cioè, tra la lirica e carezzevole tornitura del *Cristo* sangimignanese e la dimensione 'eroica', di esibita competenza anatomica, dei grandi esempi intagliati sulla metà del decennio.

Senza dubbio, nel giudizio sul *Crocifisso* di San Martino a Mensola, come in quello di molte altre opere, pesano negativamente i molti restauri e gli strati di ridipintura che non di rado alterano le qualità plastiche e l'originaria naturalezza delle superfici dipinte, la cui esecuzione, come i referti d'archivio assicurano, si deve spesso a esperti del mestiere.<sup>59</sup> Per precisare la cronologia della nostra scultura, bisognerà inoltre meditare

---

<sup>59</sup> Per limitarsi ai soli Crocifissi lignei, fra i pittori coinvolti figurano i nomi documentati di Neri di Bicci (1482), di Cosimo Rosselli (1497) e di Lorenzo di Credi (1510). Si pensi inoltre al caso del *Sant'Antonio Abate* scolpito in legno da Benedetto da Maiano per essere collocato al centro della pala dipinta da Filippino per l'altare della famiglia Bernardi in Santa Maria del Corso a Lucca, la cui policromia si deve probabilmente allo stesso pittore (Massimo Ferretti, *Trittico lucchese*, in *Ad Alessandro Conti [1946-1994]*, a cura di Francesco Caglioti, Miriam Fileti Mazza e Umberto Parrini, Scuola Normale Superiore, Pisa 1996, pp. 9-43, in part. p. 26). Questa, come altre occorrenze, illumina

sul modo improprio invalso negli studi di considerare la gran parte dei Crocifissi fiorentini realizzati fra Quattro e Cinquecento come compiuti sotto l'influenza del misticismo e delle predicazioni di fra' Savonarola.<sup>60</sup> Questo indirizzo interpretativo, già osservato da Francesco Caglioti nell'ambito della coeva produzione di Pietà fittili fiorentine,<sup>61</sup> se estesa in modo troppo intransigente ('savonaroliano') rischia di condensare in un ristretto giro d'anni opere realizzate con tutta probabilità in un arco di tempo più ampio, presumibilmente già a partire dagli anni ottanta del Quattrocento. "Si ha dunque la sensazione" – afferma Caglioti – "che la fase savonaroliana rappresenti, non solo nel campo delle arti figurative, il momento culminante e memorabile di un modo etico e spirituale che nei circoli elitari più colti e sensibili dell'Italia centrale si diffuse già prima dell'avvento del frate, trovando poi in lui la sua acme e insieme la sua crisi".<sup>62</sup>

Concentrando l'attenzione sulle opere di Benedetto da Maiano ritengo che quei piccoli scarti formali ed espressivi, come il canone lirico e maggiormente intimistico, la propensione a una resa tenera del modellato, e la minore sottigliezza grafica nella definizione della figura, vigenti in opere quali il testimone – a mio parere autografo di Benedetto – cosiddetto "del Savonarola" (figg. 480, 483),<sup>63</sup> o l'esemplare del Museo

---

sui rapporti intrattenuti da Benedetto con i pittori del suo tempo, e sull'importanza delle sue opere quali modelli a cui ispirarsi.

<sup>60</sup> Si vedano le recenti considerazioni di G. Gentilini, in *Proposta per Michelangelo giovane* cit., 2004, pp. 16-19.

<sup>61</sup> Si veda F. Caglioti, *Nuove terracotte* cit., 2007, pp. 21-22.

<sup>62</sup> *Ibidem*, pp. 21-22. Nella Firenze sconvolta da dissidi intestini e divisa tra fanatici "piagnoni" e "arrabbiati", tale moto etico e spirituale coinvolse numerosi artisti, fra cui Baccio da Montelupo, fra' Bartolomeo della Porta, Lorenzo di Credi, Sandro Botticelli e Michelangelo.

<sup>63</sup> Il *Crocifisso* (legno intagliato e dipinto, 31x29 centimetri) si conserva nella cella di Savonarola nel convento di San Marco. Come ha precisato la Lisner, la tradizione che ritiene quest'opera, appartenuta al frate domenicano, porti a circoscriverne la cronologia fra il 1480 e il 1498 (M. Lisner, *Holzkrufix* cit., 1970, p. 80). La delicata articolazione della figura, il modellato carezzevole e il tono mesto e accorato del volto sono aspetti estranei alla poetica di Baccio da Montelupo, scultore – come abbiamo accennato – indubbiamente sensibile ai modelli maturi di Benedetto soprattutto nell'ambito dell'intaglio di Crocifissi, che in Baccio, tuttavia, si caratterizzano sempre per una modellazione più franca e muscolarmente abbreviata, che esaspera le tensioni della figura accentuando l'impatto espressivo. Per un riferimento del piccolo *Crocifisso* del frate domenicano a Baccio da Montelupo, si vedano: Ferdinando Rondoni, *Guida del Regio Museo fiorentino di San Marco, con aggiunta di brevi notizie sulla chiesa annessa*, Firenze 1872, p. 18; Giulia Sinibaldi, *Il Museo di San Marco in Firenze*, Roma 1936, p. 28; W. ed E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz* cit., III, 1952, p. 36; R. Gatteschi, *Baccio da Montelupo* cit., 1993, p. 38; G. Gentilini, *Proposta per Michelangelo giovane* cit., 2004, pp. 18, 23, e cat. III, p. 58. Per un riferimento dell'opera a Benedetto da Maiano si vedano, invece: M. Lisner, *Holzkrufix* cit., 1970, pp. 80-81; John Douglas Turner, *The Sculpture of Baccio da Montelupo*, Ph. D. thesis, Brown University, Providence (R.I.) 1997, cat. 11C, pp. 192-193; Giovanna Rasario, in *Il Savonarola e le sue 'reliquie' a San Marco*, catalogo della mostra a cura di Magnolia Scudieri e Giovanna Rasario [Firenze, Museo di San Marco, 15



Civico di San Gimignano (figg. 471-474), dipendano da una loro precedenza cronologica, che, per ragioni di stile, io tenderei a collocare nella seconda metà degli anni ottanta del Quattrocento. Una simile datazione parrebbe del resto trovare conferma in opere quali la splendida figura in terracotta della *Maddalena* che si conserva in collezione privata a New York (figg. 481-482), che, insieme con la *Vergine dolente* oggi al Museo “Amedeo Lia” della Spezia, proviene da una *Pietà* fittile collocata un tempo sull’altare della famiglia Lapi nella chiesa di Santa Maria Nipotecosa a Firenze: un complesso costituito originariamente da quattro figure, approntato da Benedetto tra il 1480 e il 1490, che tuttavia, su basi stilistiche, Francesco Caglioti ha opportunamente collocato nel secondo lustro del decennio (1485-1488 circa).<sup>64</sup>

---

dicembre 1998 - 28 febbraio 1999], Firenze 1998, pp. 88-93; M. Lisner, *Osservazioni sulla mostra cit.*, 2004, pp. 421-426, in part. p. 421.

<sup>64</sup> F. Caglioti, *Nuove terracotte cit.*, 2007, pp. 20-22 e Appendice documentaria, pp. 27-34 (in part. docc. 3-4, pp. 29-34). Negli anni attorno al 1490 si colloca a mio avviso anche il piccolo *Crocifisso* del Museo Bode di Berlino (fig. 484), generalmente ritenuto opera di Baccio da Montelupo o del suo stretto giro di collaboratori. Si vedano: *Staatliche Museen zu Berlin. Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museum. Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barocks*, I, Frida Schottmüller, *Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs. Zweite Auflage*, Berlin 1933, inv. 7139, p. 147 (“Werkstatt des Baccio da Montelupo”); M. Lisner, *Holzkruzifixe cit.*, 1970, p. 84 (“Baccio da Montelupo?”), con ipotesi di datazione al secondo lustro del Cinquecento). In effetti, l’intaglio di Berlino è un lavoro pregevolissimo, ma più sottile nell’intaglio di quanto ci si aspetterebbe da un’opera del grande Baccio da Montelupo. L’ipotesi a favore di quest’ultimo è comprensibile. Tuttavia, la difficoltà di distinguere le mani dei due artisti, soprattutto nell’ambito dei Crocifissi lignei, dipende da una certa confusione tra l’uno e l’altro, che oggi appare evidente nel catalogo, pur insuperato, della Lisner. In altre parole: il *Crocifisso* di Baccio proveniente dal coro di San Marco è una scultura potente e dalle forme squadrate, ma meno sensibile nel modellato rispetto agli esempi di Benedetto, e con delle caratterizzazioni molto peculiari sia nella fisionomia che nella muscolatura (si veda, oltre, il relativo capitolo), che personalmente non rilevo nella piccola figura del Bode di Berlino, i cui aspetti formali, e l’elaborazione più fine dell’intaglio, meglio si confrontano a mio parere con le opere di Benedetto da Maiano. Del resto, pur attribuendo il piccolo testimone di Berlino a Baccio, la Lisner lo classificò fra le opere in cui più forti si avvertivano i legami con Benedetto: come il *Crocifisso* dell’Istituto San Salvatore di Firenze e l’esemplare della chiesa di San Marco a Firenze (*ibidem*, p. 84, note 88-89 [p. 103]; figg. 506-507). Questo sistema di relazioni, che apre uno squarcio sulla complessità che caratterizza la produzione fiorentina post-maianesca, riguarda anche altre opere pubblicate dalla fine conoscitrice tedesca. Si vedano, in particolare, i grandi Crocifissi della pieve di Santa Maria Assunta a Lizzano, nel Comune di San Marcello Pistoiese (fig. 505), e della chiesa di San Salvatore al Monte a Firenze (fig. 504), che la studiosa considerò opere della cerchia di Baccio da Montelupo eseguite negli anni che seguono la scomparsa del maestro (“Kreis des späten Baccio da Montelupo”), avvenuta certamente prima del 1536 (*ibidem*, p. 85, note 99-100 [p. 103]). John Turner ha invece ritenuto questi ultimi esemplari “distant from Baccio’s known prototypes to be considered as products of his circle, late or otherwise” (J.D. Turner, *The sculpture cit.*, 1997, cat. n. 14C, p. 194, cat. n. 16C, p. 195). Mi domando, tuttavia, se i debiti che i Crocifissi di Lizzano e di San Salvatore al Monte a Firenze manifestano ancora verso gli esempi di Benedetto e di Baccio degli anni novanta del Quattrocento non consentano di anticiparne la datazione entro il primo decennio del Cinquecento. Su questo punto converrà continuare a interrogarsi. Tra i Crocifissi inediti che si possono restituire all’ambito di Benedetto da Maiano, o di Baccio da Montelupo nel momento di maggiore tangenza con lui, ne segnalo uno, che conosco al momento solo da una brutta fotografia: il *Crocifisso* (o *Cristo* a braccia mobili) della chiesa di San Lorenzo a Fossato, nel Comune di Cantagallo in provincia di Prato (Soprintendenza di Firenze, scheda OA n. 09/00336059).

Esiste invece un vasto arcipelago di Crocifissi maianeschi non autografi che apre alla ancora nebulosa questione dell'eredità di Benedetto e del ruolo della versatissima famiglia di architetti, scultori e maestri di legname dei Del Tasso, e in particolare di Leonardo (1465-*ante* 1500): lo stretto collaboratore di Benedetto da Maiano che, alla morte del maestro, nel 1497, ne rilevò la bottega. Di Leonardo del Tasso conosciamo oggi una sola scultura lignea: il *San Sebastiano* che si conserva nella chiesa di Sant'Ambrogio a Firenze, dove giunse qualche tempo prima della morte del maestro (*ante* 1500). La prova di un diretto coinvolgimento dell'*atelier* Del Tasso nell'ambito della produzione di Crocifissi giunge da un documento pubblicato alla fine dell'Ottocento da Gaetano Milanese. Il referto d'archivio afferma che, nel 1497, nell'ambito di alcuni lavori nella chiesa di San Pancrazio a Firenze, Chimenti di Francesco del Tasso (1430-1516) e il figlio Leonardo furono impegnati nell'intaglio di una porta di noce e di un Crocifisso ligneo, entrambi purtroppo andati perduti (Gaetano Milanese, *I Del Tasso intagliatori fiorentini de' secc. XV e XVI*, in *Sulla storia dell'arte toscana: scritti vari*, Siena 1873, pp. 343-356, in part. 353; Marco Collareta, *Del Tasso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVIII, Roma 1990, pp. 295-303).

Non sono mancati i tentativi di ricondurre alla produzione tarda della bottega maianese, col coinvolgimento *in primis* di Leonardo del Tasso, una famiglia di Crocifissi fiorentini, costituita da una decina di esemplari, legati fra loro da uno specifico rapporto iconografico col problematico *Cristo*, recentemente approdato nel Museo del Bargello (Firenze), e presentato alcuni anni fa come opera del giovane Michelangelo alla mostra *Proposta per Michelangelo giovane. Un Crocifisso in legno di tiglio* [Firenze, Museo Horne, 8 maggio - 4 settembre 2004] curata da Giancarlo Gentilini (si veda inoltre *Michelangelo giovane. Il Crocifisso ritrovato*, catalogo della mostra a cura di Cristina Acidini e Giancarlo Gentilini [Roma, Camera dei Deputati, Palazzo Montecitorio, 23 dicembre 2008 - 23 gennaio 2009], Torino 2008). L'attribuzione di quest'opera a Michelangelo non ha incontrato il favore degli specialisti, tra i quali Margrit Lisner, che ne ha orientata la paternità verso Andrea Sansovino (M. Lisner, *Osservazioni sulla mostra cit.*, 2004, pp. 421-426). Come altri esemplari affini, tuttavia, il *Crocifisso* ora al Bargello appartiene a una tipologia abbastanza diffusa in Toscana tra la fine XV e la prima metà del XVI secolo. Per un riferimento del primitivo *corpus* all'attività estrema della bottega maianese, con la presunta collaborazione di Leonardo del Tasso e una datazione "nell'ultimo lustro del Quattrocento", si vedano le opinioni di Gentilini ed Elisabetta Fadda, in seguito accolte anche da David Lucidi: G. Gentilini, *Proposta per Michelangelo giovane*, pp. 29-30, nota 58 [p. 31]; Elisabetta Fadda, *Alcune osservazioni attorno al Crocifisso di Badia a Passignano*, in *Il Crocifisso di Badia a Passignano*, a cura di Laura Speranza, Firenze 2004, pp. 21-31; D. Lucidi, *Antonfrancesco Bugiardini cit.*, 2009, p. 69. Per un'analisi politica dell'acquisto dell'opera da parte dello Stato italiano, e per le polemiche scaturite da questa mossa, si vedano: Tomaso Montanari, *A cosa serve Michelangelo?*, Torino 2011; e Claudio Giunta, *Come si diventa "Michelangelo". Il mercato dell'arte, la retorica, l'Italia*, Roma 2011.

Passando in rassegna le sculture facenti capo a questo raggruppamento, riconducibili a una bottega anonima fiorentina attiva fra Quattro e Cinquecento, abbiamo: un piccolo esemplare privo di entrambe le braccia del Museo Nazionale del Bargello, già proposto da Alessandro Parronchi con un riferimento al tardo Benedetto da Maiano (Alessandro Parronchi, *Le Crucifix de bois en Toscane au XV siècle*, in 'Revue de l'art', XVIII, 1972, pp. 56-67, in part. p. 62), e in seguito orientato più opportunamente verso un artista fiorentino del XVI secolo (*Acquisti e donazioni del Museo Nazionale del Bargello, 1970-1987*, a cura di Giovanna Gaeta Bertelà, Beatrice Paolozzi Strozzi e Marco Spallanzani, Firenze 1988, pp. 113-115, n. 272); un *Crocifisso* del monastero delle Oblate di Santa Maria Nuova a Firenze (oggi al Museo dell'Ospedale degli Innocenti), pubblicato dalla Lisner come opera della fine del XV secolo in relazione con i modelli della bottega maianese (M. Lisner, *Holzkrufixe cit.*, 1970, p. 97, note 193-194 [p.109]); una piccola figura a braccia mobili di collezione privata apparsa sul mercato antiquario fiorentino nel 2002 con un errato riferimento a Baccio da Montelupo (*Mobili ed oggetti d'arte provenienti dalle successioni di Carlo De Carlo, Mary Pavan De Carlo e da altre collezioni private*, 19 dicembre 2002, Firenze, Casa d'aste Semenzato, n. 74); un esemplare nella Badia di San Michele a Passignano – avvicinato in un primo tempo da Laura Speranza a Baccio da Montelupo (Maria Donata Mazzoni, Rosanna Caterina Proto Pisani, Laura Speranza, *Il Crocifisso di Badia a Passignano: considerazioni e problematiche conservative*, in 'OPD Restauro', XIII, 2001, pp. 151-161), e il testimone affine della chiesa di Santa Maria a Panzano in Chianti, già posto in relazione con un piccolo *Crocifisso* di collezione privata riferito da Francesca Petrucci a Jacopo Sansovino (Francesca Petrucci, in *Arte in Toscana dal XV al XVIII secolo. Dipinti, disegni, sculture presentati da Massimo Vezzosi*, catalogo della mostra a cura di Massimo Vezzosi [Firenze, Massimo Vezzosi Antiquario, settembre 1995], Firenze 1995, pp. 16-23; Eadem, in *Quattro Crocifissi lignei restaurati*, catalogo della mostra [Greve di Chianti, Propositura di

La seconda novità maianesca è il *Cristo della Veronica* che si conserva nel convento di Santa Maria del Carmine a Firenze (figg. 509-513, 515). Si tratta di un caso singolare per la particolarità del soggetto, ad oggi un *unicum* nel catalogo dei legni del maestro. Nuovo nella tipologia, ma non del tutto isolato nel panorama della scultura lignea fiorentina della fine del Quattrocento,<sup>65</sup> di questo pregevole manufatto non si hanno, per quanto è dato sapere, testimonianze antiche.<sup>66</sup> La sua presenza nel convento del

---

Santa Croce, 12 settembre 1998], Firenze 1998, cat. n. 4, pp. 26-37). A queste testimonianze si sono poi aggiunti due esemplari di piccolo formato (entrambi di collezione privata) pubblicati in occasione della menzionata rassegna del 2004 (*Proposta per Michelangelo giovane* cit., 2004, pp. 77, cat. n. 1, pp. 79-80 [in assoluto uno dei testimoni di maggior qualità della serie], e cat. n. 8, p. 87). Ulteriori incrementi al gruppo fin qui considerato si devono a Francesco Caglioti, che, fin dal 2003, ha rigettato il riferimento a Michelangelo del piccolo intaglio ora al Bargello, orientando la genesi della serie “para- e pseudomichelangiolesca” verso la personalità di un legnaiolo formatosi con Benedetto da Maiano e “compagno” tanto del giovane Buonarroti quanto di Baccio da Montelupo e, soprattutto, di Andrea Sansovino. Lo studioso, in particolare, ha aggiunto tre opere: il *Crocifisso* del Musée des Beaux-Arts di Rouen (inv. 975.4.5683), un secondo intaglio – purtroppo mutilo delle braccia – che si conserva presso una collezione privata di Prato (F. Caglioti, *Il ‘Crocifisso’ ligneo di Donatello* cit., 2008, nota 107 [p. 101], con un rinvio, per il pezzo di Rouen, a François Bergot, Marie Pessiot, Gilles Grandjean, *The Museum of Fine Arts, Rouen. Guide to the collections of the 16th and 17th centuries*, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1993, pp. 30-31), e, infine, un esemplare in collezione Manganello a Tombolo (Padova), già pubblicato nel 1975 con un’attribuzione a Michelangelo (Francesco Caglioti, *La riscoperta del Crocifisso di Donatello ai Servi*, in ‘Padova e il suo territorio’, XXV, 2010, 146, pp. 6-9, in part. nota 2 [p. 9], con un rinvio a Giuseppe Biasuz, *Modellino di un Crocifisso ligneo michelangiolesco*, *ibidem*, XXI, 1975, 11-12, pp. 18-20).

Rientrano in questo filone della produzione fiorentina anche l’inedito *Crocifisso* della chiesa di San Martino a Mulazzo (Massa Carrara; fig. 518), che arricchisce la già nutrita serie para-michelangiolesca di un testimone di maggiori dimensioni (Soprintendenza di Pisa, scheda OA n. 09/00242674), e un esemplare più piccolo, prossimo alle ricordate opere di Badia a Passignano e Panzano, che si conserva nella sagrestia della chiesa di Santa Maria del Lungotuono a Dogana, vicino a Castelfiorentino (Soprintendenza di Firenze, scheda OA n. 09/00041076; fig. 519). Si tratta di un bilancio evidentemente provvisorio, destinato a crescere ulteriormente nei prossimi anni.

<sup>65</sup> Un esemplare tipologicamente affine, opera di uno scultore fiorentino della fine del Quattrocento, ma impropriamente datato al “XVIII secolo”, si trova nel convento di San Gaggio da Firenze (deposito Cappella del Carmine). Soprintendenza di Firenze, scheda OA n. 09/00103069.

<sup>66</sup> Legno intagliato e dipinto, 69x60,3x7,5 centimetri (misure e spessore massimo della cornice); 49,7x40 centimetri (superficie del rilievo, misurazione da tergo); 33x24,5x10 centimetri circa (estensione e aggetto massimo del rilievo della testa dalla superficie del supporto). Iscrizione a margine della cornice, dorata e incisa a bulino su fondo velato di un colore rosso trasparente. Dall’angolo inferiore sinistro, in senso orario: ECCE HIC EST CHRISTUS / YESUS REX IUDEORUM / SERVATOR [sic] MUNDI (ET) SALUS / NOSTRA QUI PRO N(OBI)S [CRUCIFIXUS EST]. Il supporto e la cornice lignea sono pertinenti e in buono stato di conservazione, fermati sul tergo da sei chiodi ribattuti, di cui cinque antichi e uno (nell’angolo superiore destro) di sostituzione. La superficie tergale del rilievo, poco consunta dall’azione dei tarli, è realizzata mediante l’assemblaggio di tre elementi di legno di proporzioni diverse: la porzione più estesa occupa la parte centrale e sinistra del supporto, ed ha una superficie pari a 35,4x40 centimetri; una banda di legno orizzontale occupa l’intero margine superiore del supporto, e misura 13,7x40 centimetri; il terzo inserto ligneo costituisce gran parte del margine destro ed ha una dimensione di 37,7x7,6 centimetri. L’odierna policromia della testa, come probabilmente il fondo blu decorato in oro a intrecci mistilinei, benché annerita e alterata dallo sporco, parrebbe essere antica. Sotto la superficie a vista del fondo blu, nelle zone interessate da lacune (in particolare in corrispondenza del mento), si scorgono tracce di una vivace coloritura azzurra. Nulla sappiamo sulla collocazione *ab antiquo* del rilievo nei locali del convento (sebbene questa appaia come l’ipotesi più ragionevole). Sembra invece evidente, considerato il carattere peculiarmente culturale dell’opera, immaginarla quale

Carmine è registrata dalla scheda di catalogazione della Soprintendenza di Firenze,<sup>67</sup> che ne specifica il soggetto iconografico, l'ambito di pertinenza culturale fiorentino e una presunta datazione nel XIX secolo. Ad un esame superficiale, il *Volto di Cristo* appare di un livello qualitativo sostanzialmente paragonabile a quello dei grandi Crocifissi lignei di Benedetto che fanno capo al testimone di Santa Maria del Fiore, in particolare il menzionato *Cristo* di Santa Maria Bianca di Ancarani, da cui dipende più puntualmente (figg. 514, 516). Questa analogia, oltre a confermare – al netto di alcune lievi differenze – la sostanziale paternità dell'opera, ne circoscrive gli anni di esecuzione sulla metà dell'ultimo decennio del Quattrocento. Nessuna distanza mentale separa infatti il prezioso altorilievo del Carmine, nella cui elaborazione si avverte un'intelligente ripresa di modelli pittorici della tradizione bizantina (la raffigurazione del volto di Cristo “secundum carnem”, propriamente detta *Mandylion*, dal nome della acheropita leggendaria traslata da Edessa a Costantinopoli nel 944, e da lì giunta in Occidente al tempo dell'Impero latino nel 1204),<sup>68</sup> dai volti dei tardi Cristi di Benedetto,

---

elemento d'arredo, un capezzale o un quadro da parete, entro la cella di un religioso o in un ambiente domestico, con una destinazione del tutto analoga a quella dei tanti piccoli oggetti da devozione personale (ancone, Crocifissi, immagini mariane e quant'altro) che conobbero una straordinaria diffusione nei decenni finali del Quattrocento.

<sup>67</sup> Soprintendenza di Firenze, scheda OA n. 09/00306048.

<sup>68</sup> Non è chiaro se la fonte d'ispirazione del *Cristo della Veronica* del Carmine di Firenze sia da individuare in un perduto dipinto del Duecento o Trecento, come lascia ipotizzare la diversa proporzione della testa, curiosamente accresciuta nel volume rispetto ai noti *Cristi* di Benedetto e altrimenti modulata nel tracciato dei capelli. Il nome stesso di questo tipo di raffigurazione, comunemente detta Veronica, è alquanto incerto, poiché designa sia il sudario che si conserva nella basilica di San Pietro a Roma sia la sua originaria portatrice, la Veronica appunto, ossia una figura che non compare nei racconti dei Vangeli canonici, dove si parla piuttosto di un'anonima donna, l'emoirissa (colei che perde sangue), che, toccato il mantello di Gesù Cristo durante l'ascesa al Calvario, fu guarita dal male che l'affliggeva. L'etimologia stessa del nome Veronica deriverebbe, secondo una tradizione medievale poco attendibile, dall'unione del termine latino “vera” e del greco “icon”, da cui il senso di “vera immagine” che è all'origine della leggenda del Sacro Volto. In realtà tale parola è da ricondurre alla traduzione latina del nome greco *Berenike* (che porta vittoria). Si tratta, dunque, di rappresentazioni che derivano dalle miracolose acheropite del volto di Cristo impresso su tessuti sul genere del mandilio di Kamuliana o di quello di Edessa (odierna Urfa, in Turchia). Tali immagini hanno avuto un ruolo fondamentale anche in Occidente, dove giunsero da Costantinopoli dopo la conquista da parte dei Latini durante la quarta crociata nel 1204. Non è raro riscontrare in alcune delle rappresentazioni più antiche del Volto di Cristo che il mandilio sia ricamato a losanghe decorate con motivi stilizzati, esattamente come accade nell'immagine allestita da Benedetto da Maiano per il Carmine di Firenze. Uno studio più approfondito dell'opera consentirà in futuro un giudizio più sereno anche sugli aspetti iconografici di quest'opera, il cui profondo significato religioso è indissolubilmente legato al mistero dell'Incarnazione e dell'Eucarestia. Per una casistica di questa tipologia iconografica si vedano le specifiche rassegne *Il volto di Cristo*, catalogo della mostra a cura di Giovanni Morello e Gerhard Wolf [Roma, Palazzo delle Esposizioni, 9 dicembre 2000 - 16 aprile 2001], Milano 2000, e *Mandylion. Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova*, catalogo della mostra a cura di Gerhard Wolf, Colette Bozzo Dufour e Anna Rosa Calderoni Masetti [Genova, Museo Diocesano, 18 aprile - 18 luglio 2004], Milano 2004. Per un profilo della fortuna e della diffusione mediterranea in epoca basso-medievale, si veda Anna Rosa Calderoni Masetti, *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, Venezia 2007. Si veda inoltre Jacqueline Lafontaine-Dosogne,

dove le uniche differenze consistono nella maggiore articolazione dei capelli e nel diverso grado di finitezza della barba, che nel *Volto* del Carmine prevedono invece un intaglio meno sottile, dal disegno a curve lente e dolcemente oscillanti, come di densi filamenti di spago simmetricamente disposti, che tuttavia non ne intacca il potenziale espressivo né i raggiungimenti estetici. Nel rilievo in esame la capacità di manifestare i sentimenti è evidente nella composta e dolce afflizione del viso. Disposto in perfetta posizione frontale, questo *Volto* ha l'evidenza di un'autentica acheropita, resa più veridica dall'aggetto del rilievo affidato al sottile gioco di variazioni luministiche, dalle stesure pittoriche e dal tono caldo della doratura originale.<sup>69</sup> Con questa interessante opera di devozione privata, Benedetto da Maiano si conferma nuovamente quell'artista sperimentatore che contribuì in modo decisivo ad arricchire il panorama figurativo fiorentino dei decenni più maturi del Quattrocento.

---

*Acheropita*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, Roma 1991, pp. 88-92. Un caso analogo è quello delle sacre rappresentazioni della testa del Battista posta sul vassoio (*Johannesschiüssel*). Come nel caso del *Volto della Veronica*, infatti, anche tale iconografia incontra ampia diffusione nell'Occidente cristiano dopo la conquista di Costantinopoli del 1204 (Barbara Baert, *The gaze of death. The head of Saint John the Baptist on a platter between North and South*, in 'Arte cristiana', C, 2012, pp. 215-224).

<sup>69</sup> Si veda la nota 66.



### 3.3 Baccio da Montelupo.

“Mettendosi anco a lavorare il legno, intagliò Crocifissi grandi quanto il vivo, onde infinito numero per Italia ne fece, e fra gli altri uno a’ frati di San Marco in Fiorenza sopra la porta del coro. Questi tutti sono ripieni di bonissima grazia; ma pure ve ne sono alcuni più perfetti degli altri, come quello delle Murate di Fiorenza, ed uno che ne è in San Pietro Maggiore, non manco lodato di quello; ed a’ monaci di Santa Fiora e Lucilla ne fece un simile, che locarono sopra l’altar maggiore della loro Badia in Arezzo, che è tenuto molto più bello degli altri”.<sup>70</sup>

A lungo considerato un artista in grado di esprimere il meglio di sé nella scultura devozionale, Bartolomeo di Giovanni d’Astore Sinibaldi, in arte Baccio da Montelupo, scultore formatosi nel Giardino di San Marco, e vissuto a cavallo tra la fine degli anni sessanta del Quattrocento e i primi anni trenta del secolo successivo (1468-69-*ante* 1536), è emerso negli studi come un maestro particolarmente versato nell’intaglio di Crocifissi lignei. Ed è proprio su tale ambito che la storiografia artistica ha centrato l’attenzione.

Dopo una giovinezza da scapestrato, “sviato da’ piaceri” e che “nulla o poco stimava l’arte”, negli “anni della discrezione”,<sup>71</sup> spinto forse dall’esempio del fratello Piero, rinchiudosi nel convento di San Marco, e consacrato frate dal 1487 col nome di Benedetto,<sup>72</sup> Baccio, secondo il racconto vasariano, sarebbe diventato uno fra i più accaniti seguaci di fra’ Savonarola. È appunto nell’ambito del fanatismo religioso della Firenze degli ultimi anni del Quattrocento che la critica ha interpretato i Crocifissi del maestro: “se si potesse rintracciare e rimettere insieme la serie di tutti questi Crocifissi” – affermava Francesco Filippini in un contributo sull’attività dello scultore a Bologna – “si avrebbe oggi una collezione importantissima, non solo dal lato artistico ma anche dal lato storico, per attestare il fervore religioso che rampolla in mezzo alla corrente paganeggiante della Firenze medicea”.<sup>73</sup>

Tuttavia, degli “infiniti” Crocifissi che il Vasari ricorda nella *Vita* dello scultore è stato individuato oggi solo un numero abbastanza limitato di esemplari autografi. Il primo di questi è quello del convento di San Marco, documentato il 16 ottobre del 1496 e vicino all’esemplare maianesco del Duomo di Firenze (figg. 503, 520-521, 523, 525, 527-

---

<sup>70</sup> G. Vasari, *Le vite* cit., IV, 1976, pp. 291-296, in part. pp. 292-293.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 291. Il riferimento implicito è al tempo del Savonarola.

<sup>72</sup> Francesca Petrucci, *Baccio da Montelupo a Lucca*, in ‘Paragone’, XXXV, 1984, 417, pp. 3-22, in part. p. 7, nota 22 (p. 19).

<sup>73</sup> Francesco Filippini, *Baccio da Montelupo in Bologna*, in ‘Dedalo’, VIII, 1927-1928, pp. 527-542, in part. p. 534.



528).<sup>74</sup> Il *Cristo* giovanile di Baccio partecipa della stessa congiuntura storica, e dimostra di essere perfettamente aggiornato al preciso tipo iconografico fortemente lirico maturato da Benedetto fin dagli anni ottanta del Quattrocento, che rispecchia e traduce simbolicamente i sintagmi della religiosità di fine secolo.

Analogo nella tipologia, dunque, ma più saldo e turrato nella struttura e nei volumi, il *Cristo* di San Marco è una scultura potente, ma meno sensibile nel modellato rispetto a un originale di Benedetto. La sua struttura ossuta e vigorosamente strutturata è assai diversa dai corpi minuti e dal modellato delicatissimo, tipici delle opere maianesche sicure. Malgrado il ricadere delle ciocche di capelli sulle spalle crei quei nervosi episodi calligrafici, peculiari dello stile di Baccio fino ad anni avanzati della sua carriera, il saldo impianto della figura, e i marcati effetti di concisione plastica (si osservi specialmente la modellazione dei muscoli del torso a paragone con le diverse soluzioni adottate dal suo *pater putativus* Benedetto da Maiano), si apparentano alle frammentarie figure provenienti dal *Compianto* fittile commissionato dalla famiglia Bolognini per la propria cappella in San Domenico a Bologna (la prima opera documentata dello scultore, eseguita tra il 1494 e il 1495; fig. 526),<sup>75</sup> e al *San Sebastiano* ligneo della chiesa di Santa Maria al Baraccano della stessa città (fig. 530).<sup>76</sup> Come nel caso di altri esemplari coevi, ad esempio il *Cristo* di Michelangelo in Santo Spirito, i referti di

---

<sup>74</sup> Oltre il menzionato passo vasariano (G. Vasari, *Le vite* cit., IV, 1976, pp. 292-293), si vedano i riferimenti in: F. Albertini *Memoriale* cit., [1510], edizione 2010, pp. 84, 145, n. 75; Ferdinando Leopoldo Del Migliore, *Firenze città nobilissima illustrata*, Firenze 1684, p. 220 ("un Crocifisso di legno alto più del vivo, di Baccio da Montelupo, levato a' nostri tempi di su la Porta del Coro"). Si vedano anche: F. Filippini, *Baccio da Montelupo* cit., 1927-1928, p. 534; M. Lisner, *Holzkrufix* cit., 1970, pp. 82-83; F. Petrucci, *Baccio da Montelupo a Lucca* cit., 1984, p. 7; Maddalena De Luca Savelli, in *La chiesa e il convento di San Marco a Firenze*, 2 voll., Firenze 1989-1990, II, 1990, pp. 292-293; Riccardo Spinelli, in *L'officina della maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494-1530*, catalogo della mostra a cura di Alessandro Cecchi e Antonio Natali [Firenze, Galleria degli Uffizi, 28 settembre - 6 gennaio 1997], Venezia 1996, cat. n. 9, p. 90; R. Gatteschi, *Baccio da Montelupo* cit., 1993, pp. 38, 58-59; J.D. Turner, *The sculpture* cit., 1997, pp. 65-66, cat. n. 2A, pp. 117-119; G. Gentilini, *Proposta per Michelangelo giovane* cit., 2004, p. 18.

<sup>75</sup> F. Filippini, *Baccio da Montelupo* cit., 1927-1928, pp. 527-542.

<sup>76</sup> Sulla figura del *San Sebastiano* di Bologna, messa in relazione con le opere di Baccio da Montelupo da Alessandro Parronchi (in particolare col *San Sebastiano* dell'Abbazia di San Godenzo in Val di Sieve: si veda, oltre, la nota 81), ma dallo stesso studioso attribuita a Donatello (Alessandro Parronchi, *Il San Sebastiano ligneo di Santa Maria del Baraccano*, in 'Atti e memorie della Accademia Clementina di Bologna', XI, 1974, pp. 59-65; riedito in Idem, *Donatello e il potere*, Firenze-Bologna, 1980, pp. 187-197, in part. pp. 189-191), si veda da ultimo il parere di John Turner, che considera l'intaglio un'opera di bottega (J.D. Turner, *The sculpture* cit., 1997, cat. n. 5C, pp. 187-188). Per un riferimento a Baccio da Montelupo, con una proposta di datazione al 1498 circa, si veda invece F. Petrucci, *Baccio da Montelupo a Lucca* cit., 1984, p. 8. Tale ipotesi è accolta da R. Gatteschi, *Baccio da Montelupo* cit., 1993, p. 49.

archivio assicurano che l'intaglio di San Marco si trovava collocato sul varco d'accesso al coro dei frati.

Si tratta evidentemente di un'opera di grande qualità, affascinante nell'accordo tra la solida e concreta pienezza muscolare e la sottile sensibilità per le variazioni del rilievo, che richiamano da vicino i prototipi maianeschi. Vi è infatti un'affinità assoluta tra il *Cristo* di Santa Maria del Fiore e la figura di San Marco: per esempio nella salda costruzione anatomica, ad esempio, così come nella concezione della testa, pateticamente reclinata su un lato, e nel percettibile allungamento del volto, che nell'esempio di Baccio presenta tuttavia esiti di minor politezza e di complicato gioco grafico e pittorico (figg. 528-529).

La concordanza stilistica con le opere maianesche è corroborata, oltre che dagli aspetti formali, anche dalla datazione al 1496, in sorprendente coincidenza con l'attività finale di Benedetto (†1497).

Come si è detto, il tentativo di ricostruzione della carriera di Baccio, avviato agli inizi del secolo scorso, trova dei forti ostacoli nel rapporto affatto sbilanciato fra il complesso di documenti e di fonti originali, che consentono una definizione quantitativa della produzione del maestro, e l'oggettiva penuria di opere indubitabilmente autografe. Da un punto di vista critico, anche per la produzione di Crocifissi dello scultore di Montelupo il principale referente resta ancor oggi (a dispetto della pubblicazione di due contributi monografici sull'artista, nel frattempo) il fondamentale capitolo *Baccio da Montelupo und sein Kreis* dedicato al maestro e alla sua cerchia da Margrit Lisner.<sup>77</sup>

Studiandosi il fenomeno dei Crocifissi di Baccio nella sua evoluzione stilistica e cronologica attraverso le fonti e i referti d'archivio riscoperti a partire dal secolo scorso, e non avendosi notizie riguardo al secondo esemplare da lui eseguito – vale a dire il *Crocifisso* intagliato per l'altare maggiore della basilica di San Lorenzo, ricordato da un pagamento dell'11 luglio 1499 e la cui paternità è comprovata dal *Memoriale* di Francesco Albertini (1510) –,<sup>78</sup> un quesito tutto particolare pone l'identificazione del

---

<sup>77</sup> M. Lisner, *Holzkruzifixe* cit., 1970, pp. 82-85.

<sup>78</sup> Per la testimonianza di Albertini, canonico e sacrista di San Lorenzo tra il 1494 e il 1505, nonché amico dello scultore, si veda F. Albertini, *Memoriale* cit., [1510], edizione 2010, p. 83 e p. 130, n. 49 (“facesti il Crucifixo e li Angeli allo altare maiore al tempo fui sacrista in decta chiesa”). Per un recupero della documentazione relativa al pagamento dell'11 luglio del 1499 si veda, invece, James Beck, *Desiderio da Settignano (and Antonio del Pollaiuolo): problems*, in ‘Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz’, XXVIII, 1984, pp. 203-224, in part. p. 214. Si vedano inoltre: M. Lisner, *Holzkruzifixe* cit., 1970, p. 82; R. Gatteschi, *Baccio da Montelupo* cit., 1993, pp. 50, 52-53; J.D. Turner,

terzo esemplare documentato del maestro, che i documenti rivelano essere stato donato dal confratello Amaddio d'Amaddio del Giocondo, il 3 marzo del 1501 (1502 in stile fiorentino), all'antica Compagnia di Gesù Pellegrino con sede in Santa Maria Novella, e che taluni hanno identificato con l'intaglio che oggi si vede sull'altare maggiore della basilica (figg. 532-533).<sup>79</sup> È questa una figura a braccia mobili di medie proporzioni, che, pur essendo prossima alla misura di braccia "1  $\frac{3}{4}$ " indicata nel documento del 1502, non ammette a mio parere comparazioni con alcuna opera del maestro. Margrit Lisner, che avanzò sensatamente delle perplessità sulla presunta autografia di quest'opera, ipotizzò tuttavia che potesse trattarsi di un debole prodotto della bottega di Baccio, per il quale il maestro si sarebbe limitato a fornire un disegno preparatorio.<sup>80</sup> Tuttavia, l'evidenza degli aspetti stilistici e qualitativi, unitamente all'estrema mobilità che contraddistingue la vita di queste opere, conforta l'ipotesi che il *Crocifisso* sia stato sostituito nel corso del tempo. Del resto la stessa Lisner, nel descrivere l'opera, ne evidenziò la diversa morfologia rispetto agli esempi autografi del maestro. Nonostante la letteratura successiva abbia sostanzialmente avallato il parere della studiosa tedesca, ritengo l'esemplare in oggetto incompatibile tanto con lo stile di Baccio quanto con la produzione riconducibile alla sua più stretta cerchia. Si tratta, a mio modo di vedere, di un prodotto fiorentino di qualità abbastanza modesta, databile probabilmente fra il secondo e il terzo decennio del Cinquecento. Oltre al resto, non avendo notizie riguardo alla sua provenienza originaria e, a rigore, non potendo nemmeno affermare che tale scultura si trovasse *ab antiquo* presso la Compagnia del Gesù Pellegrino (soppressa come molte altre alla fine del XVIII secolo), il discorso parrebbe arrestarsi qui. Una comparazione con opere cronologicamente vicine e di certificata autografia baccesa,

---

*The sculpture* cit., 1997, cat. n. 7D, p. 210. Il perduto Crocifisso di Baccio da Montelupo è stato identificato da alcuni studiosi con l'esemplare della fine del Cinquecento che al presente si vede sul principale altare della basilica. Si vedano a questo proposito: Domenico Moreni, *Delle tre sontuose cappelle medicee situate nell'importante basilica di San Lorenzo*, Firenze 1813, p. 232; Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia al secolo di Canova*, 8 voll., Prato 1823-1824, V, 1824, p. 195.

<sup>79</sup> Sull'opera si vedano: Jacques Mesnil, *La Compagnia del Gesù Pellegrino*, in 'Rivista d'Arte', II, 1904, pp. 64-73, in part. p. 72; Walter Paatz, *Ein wiedergefundener Kruzifixus von Baccio da Montelupo*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', III, 1919-1932, pp. 360-361; Gesine e Johannes Taubert, *Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen. Ein Betraig zur Verwendung von Bildwerken in der Liturgie*, in 'Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft', XXIII, 1969, pp. 79-121, in part. cat. n. 7, p. 81; M. Lisner, *Holzkruzifixe* cit., 1970, pp. 82-83, fig. 183; R. Gatteschi, *Baccio da Montelupo* cit., 1993, p. 57-58; J.D. Turner, *The sculpture* cit., 1997, pp. 66-71, cat. n. 3A, pp. 119-122; Anne Markham Schulz, *An unknown Crucifix by Baccio da Montelupo*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', XLII, 1998, pp. 190-197, in part. p. 190.

<sup>80</sup> M. Lisner, *Holzkruzifixe* cit., 1970, pp. 82-83, fig. 183.

quali la splendida figura lignea del *San Sebastiano* dell'Abbazia di San Godenzo (figg. 534-535, 539), di qualche anno successiva ai documenti della Compagnia di Gesù Pellegrino (1506), spingono a considerare il *Cristo* per quest'ultima come andato perduto o non ancora ritrovato.

Sono tuttavia anche altri i Crocifissi di Baccio di cui sopravvive memoria solo tra le fonti e i documenti. È il caso dell'esemplare un tempo alla Santissima Annunziata di Firenze, per il quale il maestro risulta pagato nel 1505,<sup>81</sup> e dei due che il Vasari ricorda nel convento delle Murate e in San Pier Maggiore nella stessa città, di cui al momento si sono perse le tracce.<sup>82</sup> Esiste tuttavia il *Crocifisso* della Badia delle Santa Fiora e Lucilla di Arezzo (figg. 540-541). Nonostante l'alto riconoscimento conferitogli da Vasari, che lo ricordava ancora "sopra l'altar maggiore", e "tenuto molto più bello degli altri",<sup>83</sup> quest'opera fu posta al centro di un autentico interesse critico soltanto agli inizi del

---

<sup>81</sup> A "Baccio da Montelupo scultore di terre de' dare a di 27 di febraio [1504] fior[ini] uno largho [...] per parte di j° chrocifisso" (Cornelius von Fabriczy, *Sculture in legno di Baccio da Montelupo*, in 'Miscellanea d'Arte', I, 1903, pp. 67-68, in part. p. 67 doc. 1). Si vedano inoltre: M. Lisner, *Holzkruxifixe* cit., 1970, p. 82; Antonio Paolucci, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il primato del disegno*, catalogo della mostra [Firenze, Palazzo Strozzi, 1980], Firenze 1980, cat. n. 46, p. 64; R. Gatteschi, *Baccio da Montelupo* cit., 1993, p. 60; J.D. Turner, *The sculpture* cit., 1997, cat. n. 5D, p. 210. Per i Servi di Firenze Baccio da Montelupo avrebbe lavorato ancora nel 1506, quando i frati gli avrebbero commissionato la realizzazione di diverse opere a "ornamento" della chiesa della Badia di San Godenzo in Val di Sieve: un complesso di sculture di cui sopravvive oggi la sola figura al naturale del *San Sebastiano*. È questa un'opera riscoperta ai primi del Novecento dal Poggi (Giovanni Poggi, *Opere d'arte ignote o poco note. Un San Sebastiano di Baccio da Montelupo nella Badia di San Godenzo*, in 'Rivista d'Arte', VI, 1909, pp. 133-135), per la quale sappiamo che il maestro ricevette ventun fiorini d'oro, e la cui delicata policromia – riportata alla luce da un restauro moderno – fu eseguita da un non meglio specificato "Raffaello dipintore". Si vedano: C. von Fabriczy, *Sculture in legno* cit., 1903, p. 67 doc. 2; F. Petrucci, Mario Venturi, Silvano Vestri, *Il San Sebastiano di Baccio da Montelupo*, in 'OPD Restauro', III, 1988, pp. 96-102; *L'Abbazia di San Godenzo e il San Sebastiano restaurato*, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Firenze - Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro; Comune di San Godenzo, Abbazia di San Godenzo, Cassa di Risparmio di Firenze [s.a.], s.p.; J.D. Turner, *The sculpture* cit., 1997, cat. n. 5A, pp. 124-127. Tra le opere commissionate al maestro per Badia di San Godenzo figuravano inoltre tre grandi teste dei *Santi Gaudenzio, Luciano e Marziano* dipinte ancora dal citato Raffaello, tre teste "belle al naturale" raffiguranti il *Cristo*, la *Vergine* e *San Giovanni*, due "fighure" grandi "per la tavola di rilievo" coi *Santi Giovanni Battista e Girolamo* e sei quadri "scholpiti di rilievo" con i misteri della vita di San Godenzo, per la cui policromia fu pagato tale "Andrea dipintore" (identificato dal Fabriczy con Andrea Feltrini, attivo in quegli anni per i Servi di Firenze); e infine, ma non meno importante, un *Cristo morto* "di rilievo" grande al naturale, colorito da maestro Raffaello e per il quale un legnaiolo di nome Jacopo fu chiamato a predisporre "uno basamento a uso di sepoltura", da porre "in uno sepolchro in chiesa alla Chapella di San Michele" (C. von Fabriczy, *Sculture in legno* cit., 1903, pp. 67-68 doc. 2). A conferma dei rapporti consolidati con i Servi della Santissima Annunziata di Firenze, tra il settembre e l'ottobre del 1513 Baccio modellò in cera una "image" (forse un busto) del figlio di Lorenzo il Magnifico, Giuliano (*ibidem*, p. 68 doc. 3).

<sup>82</sup> G. Vasari, *Le vite* cit., IV, 1976, p. 293.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 293.

secolo scorso, grazie a un breve ma puntuale contributo di Alessandro Del Vita.<sup>84</sup> Ed è proprio grazie a quest'ultimo elemento aretino che è stato possibile farsi un'idea più precisa dell'*iter* di sviluppo delle opere di Baccio. Tale produzione si articola intorno a pochi perni cronologici fondamentali, sostanzialmente tre: il 1496, anno di realizzazione del *Crocifisso* del coro di San Marco (fig. 520), il 1506, data a cui risale il *San Sebastiano* dell'Abbazia di San Godenzo (fig. 534), e il 1518-1519, in cui si colloca la realizzazione del *Tabernacolo del Sacramento* della chiesa di San Lorenzo a Segromigno Monte (Lucca), ultima opera documentata dell'artista, realizzata "ad similitudinem" dell'*Altare del Corpo di Cristo* scolpito anni prima da Matteo Civitali per la pieve dei Santi Iacopo e Maria a Lammari (Lucca),<sup>85</sup> e al centro della quale figura la rappresentazione dell'*effusio sanguinis* (fig. 550).<sup>86</sup>

Tra questi poli cronologici, decisamente non è verso il più antico che l'intaglio aretino sembra gravitare. In esso è ormai superata l'asprezza espressiva che contraddistingue la figura di San Marco. La struttura robusta di quest'ultimo lascia il passo a una figurazione più distesa, dove appaiono evidenti il rinsaldarsi dei volumi del volto, il modellato più ricco e levigato, i passaggi di piani più delicati e le sensibili variazioni chiaroscurali. Né la costruzione del corpo ha l'espansione voluminosa e il vigore

---

<sup>84</sup> Alessandro Del Vita, *Di un Crocifisso di Baccio da Montelupo ritrovato nella chiesa di Santa Fiora e Lucilla in Arezzo*, in 'Rivista d'Arte', VII, 1910, pp. 90-92. L'ipotesi ha incontrato in seguito unanime consenso: M. Lisner, *Holzkrufix* cit., 1970, pp. 82-83; Mario Salmi, *Civiltà artistica della terra aretina*, Novara 1971, pp. 112, 131; F. Petrucci, *Baccio da Montelupo a Lucca* cit., 1984, pp. 7-8; R. Gatteschi, *Baccio da Montelupo* cit., 1993, pp. 38-39, 59; J.D. Turner, *The sculpture* cit., 1997, p. 71, cat. n. 4A, pp. 123-124; Alessandra Giannotti, *Schegge fiorentine nello specchio d'Arezzo. Una guida alla scultura*, in *Arte in terra d'Arezzo: il Cinquecento*, a cura di Liletta Fornisari e Alessandra Giannotti, Firenze 2004, pp. 151-174, in part. p. 151; Eadem, *Percorso tra la scultura lignea*, in *Arte in terra d'Arezzo: il Quattrocento*, a cura di Liletta Fornisari, Giancarlo Gentilini, Alessandra Giannotti, Firenze 2008, pp. 235-246, in part. pp. 244-245.

<sup>85</sup> Piero Guidi, *La "Pietà" di Lammari e la "Pietà" di Segromigno. Note critiche, con documenti inediti*, in 'Arte cristiana', III, 1915, pp. 66-78; Clara Baracchini, Marco Collareta, *Album di marmi. Matteo Civitali a Lucca e nel territorio*, in *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, catalogo della mostra cura di Maria Teresa Filieri [Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 3 aprile - 11 luglio 2004], Cinisello Balsamo (Milano) 2004, pp. 237-275, in part. pp. 272-275.

<sup>86</sup> F. Petrucci, *Baccio da Montelupo a Lucca* cit., 1984, pp. 3-5. Per l'inquadramento cronologico dei Crocifissi di Baccio da Montelupo, Margrit Lisner poneva quali termini di confronto il *San Sebastiano* di San Godenzo (1506) e la splendida cornice – a suo avviso di poco precedente – del celeberrimo *Tondo Doni* di Michelangelo (1506-1508 circa), la cui paternità, a causa dell'evidente rapporto tra le protomi femminili di *Sibille* inserite nella parte inferiore di quest'ultima e la testa del menzionato *San Sebastiano*, la studiosa riferì a Baccio medesimo (M. Lisner, *Holzkrufix* cit., 1970, pp. 83-84). E tuttavia, benché comprensibile, tale ipotesi è stata in seguito orientata in tutt'altra direzione, e la paternità della magnifica cornice Doni – che pure presenta innegabili punti di contatto con la produzione di Baccio del primo decennio del Cinquecento – spostata nel novero di un'altra bottega di legnaioli fiorentini, quella facente capo a Domenico del Tasso e ai suoi figli Francesco e Marco. Per un approfondimento sui maestri della cornice del Tondo Doni, con ragguagli bibliografici e una nuova proposta attributiva, si veda, oltre, il relativo capitolo.



muscolare dell'esemplare fiorentino. Ponendo attenzione alla concezione generale della figura e alla sua impostazione, noteremo che la gamba destra portata in avanti e l'inclinazione della testa sono i punti da cui parte l'articolazione di tutto il corpo.

Seppure in continuità, le due sculture appaiono sensibilmente diversificate, tanto da far capire in che direzione Baccio si stesse muovendo al passaggio tra i due secoli. A testimoniare non è soltanto il fare più largo, monumentale e strutturato, che differenzia l'intaglio di Arezzo da quello di Firenze, ma anche la capacità di Baccio di ampliare la gamma espressiva, di razionalizzare l'organismo della figura stabilendo un nuovo e più saldo equilibrio rispetto all'asse verticale della croce. Siamo dunque lontani dagli effetti di sintetismo plastico delle prime figurazioni. Il volto del *Cristo* aretino esprime infatti quegli effetti di pacato chiaroscuro e di maggiore carnosità epidermica che divengono evidenti nelle sue opere a partire soprattutto dal secondo lustro del Cinquecento, e consentono di collocare lo splendido intaglio nell'intervallo che corre tra l'esecuzione del *San Sebastiano* di San Godenzo (1506) e la messa in opera, nell'ottobre del 1515, della monumentale figura bronzea del *San Giovanni Evangelista* in Orsanmichele (figg. 542-543, 547).<sup>87</sup> Sebbene si tratti di un'opera precedente, tornano utili anche dei raffronti con la frammentaria *Pietà* in terracotta un tempo in collezione Turchi, nella cui dolce figura del Cristo si ritrovano simili caratteri di salda monumentalità e di dolce senso drammatico del volto (figg. 545-545).<sup>88</sup> L'analisi dello stile sembra dunque

---

<sup>87</sup> In favore di una cronologia matura, tra il 1504 e il 1510 circa, si è espressa Margrit Lisner, che ha suggerito dei confronti con l'affresco della *Crocifissione*, sottoscritto e datato 1506 da Mariotto Albertinelli nella Certosa del Galluzzo di Firenze (M. Lisner, *Holzkruzifixe* cit., 1970, p. 83, nota 84 [pp. 102-103]). Interessanti analogie si possono riscontrare, a parer mio, fra il perizoma del *Cristo* aretino e il drappeggio che fascia il busto dell'*Evangelista* di Baccio in Orsanmichele. Esso è immaginato come se fosse di una consistenza leggerissima, serica, che aderisce al corpo solo a tratti, generando sottili increspature che movimentano la superficie. Nella complessità di articolazioni, il fraseggio del perizoma del *Cristo*, con le sue introflessioni e acciaccature, pare accordarsi bene con le falde complesse che ricoprono il busto di *Giovanni* (figg. 542-543). Più difficile è invece stabilire un raffronto col volto di quest'ultimo, per la definizione espressiva del quale (dalla struttura della testa al moto della barba ai profondi solchi che dissodano la fronte) Baccio ingaggia un coraggioso *tête-à-tête* con quel testo fondamentale che è il *San Marco* di Donatello in Orsanmichele (F. Petrucci, *Baccio da Montelupo* cit., 1984, pp. 11-12). Sull'attività di Baccio da Montelupo scultore in bronzo si vedano gli apporti documentari di Piero Morselli, *Una commissione a Baccio da Montelupo per il cancello di Santa Maria delle Carceri a Prato*, in 'Archivio storico pratese', LVI, 1980, pp. 153-157; Idem, *Florentine Sixteenth-Century Artists in Prato: New Documents for Baccio da Montelupo and Francesco da Sangallo*, in 'The Art Bulletin', LXIV, 1982, pp. 52-59, in part. pp. 52-54, Appendix I, pp. 57-58.

<sup>88</sup> L'opera, già in collezione Turchi, è stata attribuita in passato a Giovanni della Robbia (Hildegard Utz, *Una 'Pietà' sconosciuta di Giovanni della Robbia*, in 'Paragone', XXI, 1970, 245, pp. 26-30, pp. 27-29, in part. nota 5 [p. 30]). Il riferimento a Baccio da Montelupo nel suo periodo di attività a Bologna si deve a Giancarlo Gentilini (G. Gentilini, *Una Pietà di Andrea della Robbia*, Roberto Di Clemente Antiquario in Firenze, Firenze 1991, p. 15 nota 33). Si veda infine J.D. Turner, *The sculpture* cit., 1997, cat. n. 8B, pp. 159-161.



confermare una datazione tra la fine del primo e l'inizio del secondo decennio del Cinquecento. Ma, a questo riguardo, sarà il seguito delle ricerche che potrà forse portare in futuro una parola definitiva.

Nel tentativo di conferire maggior concretezza alle parole di Vasari,<sup>89</sup> sono stati numerosi i tentativi di ampliare il *corpus* dell'artista. Si è delineata tuttavia una situazione paradossale, di conflitto tra i dati oggettivi che emergono dall'analisi stilistica e qualitativa dei pochi punti fermi del catalogo dello scultore e l'effettivo "infinito numero" di opere che gli sono state riferite nell'arco degli ultimi sessant'anni.<sup>90</sup> Da questo punto di vista alcune delle proposte di maggior rilievo si

---

<sup>89</sup> G. Vasari, *Le vite* cit., IV, 1976, p. 293 ("Mettendosi anco a lavorare il legno, intagliò Crocifissi grandi quanto il vivo, onde infinito numero per Italia ne fece [...]. Questi tutti sono ripieni di bonissima grazia; ma pure ve ne sono alcuni più perfetti degli altri").

<sup>90</sup> Per un bilancio sia pure approssimativo dei molti riferimenti a Baccio da Montelupo o alla sua cerchia si vedano: W. ed E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz* cit., I, 1940, p. 485; II, 1941, pp. 151, 276, 311, 507, 610; III, 1952, pp. 27, 36, 88, 312, 313; IV, 1952, pp. 21, 22, 126, 304, 317; V, 1953, pp. 58, 303. Tra le proposte edite nella seconda metà del secolo scorso, oltre al capitolo dedicato all'argomento dalla Lisner (M. Lisner, *Holzkrufixe* cit. 1970, pp. 82-85), si vedano: Alessandro Parronchi, *Il Crocifisso di S. Spirito*, in 'Studi urbinati di storia, filosofia e letteratura', XXXV, 1961, n. 1, pp. 5-41, in part. 19-21 (Lastra a Signa [Firenze], chiesa di Sant'Anna, dalla chiesa di San Martino a Gangalandi); Luciano Bellosi, *Il Museo dello Spedale degli Innocenti a Firenze*, Milano 1977, cat. n. 14, pp. 228-229; Walfredo Siemoni, *Arte e devozione medicea nella chiesa dei Santi Quirico e Lucia all'Ambrogiana. Un inedito di Francesco Gambacciani*, in 'Miscellanea storica della Valdelsa', XCVII, 1991, 1, pp. 69-88, in part. pp. 72-74 (Montelupo [Firenze], chiesa dei Santi Quirico e Lucia); R. Gatteschi, *Baccio da Montelupo* cit., 1993, pp. 36-39, 52-53, 56-60, 72; Manola Rosadini, in *La bottega di Giuliano e Benedetto da Maiano* cit., 1994, cat. n. 13, pp. 55-56 (Laterina [Arezzo], Propositura dei Santi Ippolito e Cassiano); J.D. Turner, *The sculpture* cit., 1997, cat. nn. 1B, pp. 140-141 (Berlino, Bode Museum, per il quale si veda in questo studio il capitolo su Benedetto da Maiano a nota 64); 2B, pp. 142-143 (Fiesole, chiesa di San Domenico, Cappella della Compagnia di San Donato); 3B, pp. 144-145 (Firenze, convento di San Marco); 5B, pp. 151-154 (Firenze, Istituto "La Quiete"); 7B, pp. 158-159 (Firenze, Ospedale degli Innocenti); 9B, pp. 161-162 (Firenze, chiesa di Sant'Egidio); 11B, pp. 164-165 (Firenze, chiesa di San Giovannino dei Cavalieri); 16B, pp. 178-179 (San Casciano in Val di Pesa [Firenze], parrocchiale di San Pancrazio); Marco Campigli, in *Visibile pregare. Arte sacra nella diocesi di San Miniato*, a cura di Roberto Paolo Ciardi, 2 voll., Ospedaletto (Pisa) 2000-2001, I, 2000, cat. n. 4, p. 44 (Castello di Larciano [Pistoia], chiesa di San Silvestro); *Mobili ed oggetti d'arte provenienti dalle successioni di Carlo De Carlo, Mary Pavan De Carlo e da altre collezioni private*, dicembre 2001, Firenze, Casa d'aste Semenzato, 2001, n. 25, pp. 24-25, n. 86, pp. 86-87 (quest'ultimo da identificare verosimilmente con l'esemplare segnalato in collezione privata a Oulx [Torino], per il quale si veda: Alfredo Bellandi, in *Tardogotico e Rinascimento. Cinque maestri italiani*, catalogo della mostra a cura di Vittorio Natale [Torino, Museo dell'Arredamento, Stupinigi, 6-14 marzo 2004], Oulx [Torino], Flavio Pozzallo Antiquario, 2004, cat. n. 4, pp. 28-33; G. Gentilini, *Proposta per Michelangelo giovane* cit., 2004, p. 20, fig. 17); A. Giannotti, *Schegge fiorentine* cit., 2004, p. 152 (rispettivamente: Arezzo, sagrestia del Duomo; Monte San Savino [Arezzo], chiesa di Sant'Agostino; La Verna [Arezzo], Museo del Santuario di San Francesco [riedito in Eadem, *Percorso tra la scultura lignea* cit., 2008, p. 244]). Si vedano infine: J.D. Turner, *Two Crucifixes attributed to Baccio da Montelupo*, in 'Sculpture Journal', XI, 2004, pp. 49-54 (Fiesole, San Domenico, sagrestia); Ettore Merkel, *Il Crocifisso della Scuola di San Fantin riconosciuto allo scultore Baccio da Montelupo*, in *Arte nelle Venezie. Scritti di Amici per Sandro Sponza*, a cura di Chiara Ceschi, Pier Luigi Fantelli e Francesca Flores D'Arcais, Saonara (Padova) 2007, pp. 225-232, in part. pp. 229-230 (Venezia, Museo Diocesano d'Arte Sacra, dalla Scuola di San Fantin).

devono ancora una volta alla Lisner, che nel profilo riservato alle opere di Baccio e della sua cerchia ha suggerito di ascrivere rispettivamente al maestro, e al maestro coadiuvato dalla bottega, l'esemplare che si conserva nel coro del Conservatorio delle Montalve presso la Villa la Quiete, nei dintorni di Firenze (figg. 553-554),<sup>91</sup> e il *Cristo a braccia mobili* della Collegiata di San Cassiano a San Casciano in Val di Pesa (figg. 555-556).<sup>92</sup> A proposito dell'opera delle Montalve, la Lisner rilevò richiami tanto alla

---

Una trattazione a sé merita il recente contributo di David Lucidi. Quest'ultimo, in seguito al rinvenimento di alcuni pagamenti all'intagliatore di Crocifissi Antonfrancesco di Piero Bugiardini (fratello del celebre pittore Giuliano, del quale era implicitamente nota l'esistenza e l'attività nell'ambito dell'intaglio, ma di cui si ignoravano tanto il nome quanto le opere), ha attribuito a quest'ultimo l'esemplare – già cautamente avvicinato a Baccio da Montelupo dalla Lisner – che oggi si vede sull'altare maggiore della chiesa fiorentina di San Frediano in Cestello, dove giunse nel 1857 (D. Lucidi, *Antonfrancesco Bugiardini* cit., 2009, pp. 69-83). Nel considerare tale opera, che era già nota agli studi, la critica ha espresso in passato valutazioni oscillanti, fra ipotetici riconoscimenti a un seguace di Baccio da Montelupo (W. ed E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz* cit., II, 1941, p. 151), o al maestro medesimo sull'esempio del *Crocifisso* oggi in San Giovanni Battista della Calza (M. Lisner, *Holzkruzifixe* cit., 1970, pp. 84-85, nota 54 [p. 101]), o, ancora, a Giuliano Bugiardini. Quest'ultima proposta si basa sul recupero di un documento del 1514 in cui si fa riferimento alla commissione, a un non meglio precisato “figliuolo di Piero Bugiardini”, di un *Crocifisso* per l'antica chiesa di San Frediano a Firenze (Carlo Celso Calzolari, *San Frediano in Cestello*, Firenze 1972, pp. 92, 120). Non entrando nel discorso sulla paternità dell'intaglio oggi in San Frediano in Cestello, mi limito tuttavia a evidenziare alcune perplessità circa il *corpus* di opere che David Lucidi ha ritenuto stilisticamente affini a esso. Si tratta, in particolare, del *Crocifisso* a braccia mobili un tempo nella sagrestia del convento francescano del Bosco ai Frati in Mugello (trafugato nel 1979), dell'esemplare del monastero di San Vincenzo Ferreri a Prato, e delle due figure a braccia mobili nella chiesa di San Giovannino dei Cavalieri a Firenze e nell'Oratorio del Santissimo Crocifisso di Fontelucente (Fiesole), cui si aggiunge un'opera individuata da Lucidi in collezione privata (D. Lucidi, *Antonfrancesco Bugiardini* cit., 2009, p. 75, figg. 85-89). Le diversità che si colgono in questi intagli – fra loro evidentemente prossimi per cronologia – sembrano, infatti, orientare verso una distinzione di mani. E benché le aspirazioni e i modelli di riferimento di queste opere siano i medesimi indicati a suo tempo dalla Lisner (dai prototipi di Baccio da Montelupo all'affresco della *Crocifissione* di Pietro Perugino in Santa Maria Maddalena de' Pazzi a Firenze), i risultati ottenuti non sempre denotano lo stesso livello qualitativo. Fintanto che non avremo una conoscenza più dettagliata della produzione fiorentina nei decenni iniziali del Cinquecento, mi chiedo se non convenga tornare al giudizio della Lisner, che, nel considerare alcune di queste opere (particolarmente i Crocifissi del Bosco ai Frati, di San Vincenzo Ferreri e di San Giovannino dei Cavalieri, cui la studiosa aggiungeva i testimoni della sagrestia del Duomo di Arezzo e della chiesa di Santa Maria a Campi Bisenzio), le ritenne eseguite da diversi maestri attivi in una stessa bottega (M. Lisner, *Holzkruzifixe* cit., 1970, pp. 84-85, figg. 188-193). Sul perduto esemplare del Bosco ai Frati si veda Francesco Caglioti, *Il Crocifisso del Bosco ai Frati di fronte ai modelli di Donatello e di Brunelleschi / The Bosco ai Frati Crucifix and its Position in respect to Those by Donatello and Brunelleschi*, in *Mugello, Culla del Rinascimento: Giotto, Beato Angelico, Donatello e i Medici / Mugello, cradle of the Renaissance: Giotto, Fra Angelico, Donatello and the Medici*, catalogo della mostra a cura di Barbara Tosti [29 maggio - 30 novembre 2008], Firenze 2008, pp. 124-163, in part. pp. 137-138, 145, nota 14 (p. 161).

<sup>91</sup> Il *Crocifisso* giunse a Villa La Quiete nel 1886 dal coro del convento delle Montalve di San Jacopo a Ripoli. Si vedano: M. Lisner, *Holzkruzifixe* cit., 1970, pp. 83-84, nota 86 (p. 103); J.D. Turner, *The sculpture* cit., 1997, cat. n. 5B, pp. 151-154 (“Baccio da Montelupo and Workshop”); D. Lucidi, *Antonfrancesco Bugiardini* cit., 2009, nota 97 (p. 83) (che accoglie il precedente riferimento della Lisner a Baccio).

<sup>92</sup> Come afferma la Lisner, il *Crocifisso* di San Casciano proviene dalla chiesa di Santa Maria nella piccola frazione della Romola, dove giunse da Firenze tramite una donazione privata. Si vedano: M. Lisner, *Holzkruzifixe* cit., 1970, p. 84, nota 87 (p. 103); J.D. Turner, *The sculpture* cit., 1997 cat. n. 16B, pp. 178-179 (“Baccio and Workshop”).

figura della Badia di Arezzo (particolarmente nell'impostazione, nelle proporzioni e nella modulazione del tronco) quanto al *Crocifisso* del convento di San Marco (limitatamente all'articolazione delle braccia e della testa) o alla frammentaria e patetica figura in terracotta della *Maddalena* del *Compianto* di San Domenico a Bologna. A conferma, la studiosa individuò quale preferibile termine di confronto la piccola protome di Cristo contenuta nel clipeo superiore della cornice del *Tondo Doni* di Michelangelo: un vertice assoluto dell'intaglio ligneo fiorentino d'inizio Cinquecento, che, dopo aver oscillato tra insperabili riferimenti all'intagliatore senese Antonio di Neri Barili, per diverso tempo ha goduto di un riferimento a Baccio da Montelupo su ipotetico progetto di Michelangelo. Su tale ipotesi di lettura – che oggi, grazie ad una felice intuizione di Ulrich Middeldorf, si tende a orientare in direzione della bottega di Domenico del Tasso (in particolare dei figli Francesco e Marco) – ha contribuito non poco il cattivo stato di conservazione che ha contraddistinto il *Tondo Doni* (tanto nelle parti dipinte quanto in quelle intagliate) fino agli anni ottanta del secolo scorso.<sup>93</sup> Le affinità sia con le figure di Baccio sia con la testa del *Cristo* della cornice Doni furono estese dalla Lisner anche al *Crocifisso* di San Casciano in Val di Pesa (figg. 555-556), la cui minore finezza esecutiva la studiosa addebitò a una maggiore presenza di aiuti. Del resto, dal punto di vista dell'elaborazione plastica, come in certi aspetti della lavorazione del legno, le prefigurazioni più immediate di queste sculture sono ravvisabili proprio nelle opere di Baccio e nelle rare testimonianze fin qui ricondotte alla bottega di Domenico del Tasso. In questa congiuntura fiorentina si collocano, a mio parere, altri *Crocifissi* lignei. È il caso, ad esempio, del *Cristo* grande al naturale della chiesa di Nostra Signora del Sacro Cuore di Firenze (nota anche come chiesa di Santa Caterina d'Alessandria “degli Abbandonati” o di Cafaggio), pubblicato dalla Lisner su segnalazione di Alessandro Parronchi (fig. 552):<sup>94</sup> un'opera dalle superfici impoverite dagli strati di ridipintura, ma ancora percepibile nel suo valore plastico, verso la quale la conoscitrice tedesca manifestò alcuni dubbi interpretativi. Agli occhi della studiosa tale figura appariva una via di mezzo fra le opere tarde di Benedetto da Maiano e i maturi capolavori di Baccio da Montelupo, elaborati comunque sotto l'influsso di Benedetto. La scultura si configurava pertanto, a suo giudizio, come una felice sintesi fra il piccolo

<sup>93</sup> Si veda, oltre, il capitolo sui Maestri della cornice del *Tondo Doni*.

<sup>94</sup> M. Lisner, *Holzkrufixe* cit., 1970, p. 82.

esemplare maianesco detto “del Savonarola”<sup>95</sup> e il più grande *Crocifisso* del convento della Calza.<sup>96</sup> Con le dovute cautele, la Lisner non esclude l’eventualità che Benedetto giungesse a tali soluzioni negli anni dell’estrema attività, forse sotto l’influsso dei primi lavori del migliore fra i suoi allievi, il giovane Michelangelo.<sup>97</sup> E, tuttavia, una riconsiderazione dell’opera della chiesa di Nostra Signora del Sacro Cuore di Firenze si rende a mio avviso necessaria. Come per molti esemplari fiorentini databili fra Quattro e Cinquecento, anche per quest’opera il debito verso i prototipi tardi di Benedetto è imprescindibile. Ciononostante, il suo inquadramento di massima ci proietta di nuovo verso le testimonianze più mature di Baccio da Montelupo (in particolare il *Crocifisso* di Arezzo), e, allo stesso tempo, verso le parallele sperimentazioni portate avanti dai ‘Maestri della cornice del Tondo Doni’.<sup>98</sup>

Nel medesimo quadro di riferimento, ma a date probabilmente un po’ precedenti, si colloca a mio avviso anche il piccolo e inedito *Crocifisso* della chiesa di San Matteo a Covigliaio, una frazione nel Comune di Firenzuola (Firenze) situata sull’Appennino al confine con la Romagna (figg. 558-560).<sup>99</sup> È soprattutto nel modo di organizzare la figura, nel ritmo lento, elegantemente articolato e come oscillante, con la gamba destra che viene in avanti e si discosta dal corpo imprimendo una dolce rotazione al bacino, nel perizoma mosso e con sottili increspature, nella delicata modulazione del torso che si colgono gli episodi più alti di questo esemplare. Passando a osservare più da vicino il volto, colpisce la vaga somiglianza con le opere fin qui trattate. Tornano la solida struttura così come le grandi arcate sopracciliari, le mandorle perfette degli occhi, il

---

<sup>95</sup> Si veda il capitolo su Giuliano e Benedetto da Maiano, alla nota 63.

<sup>96</sup> M. Lisner, *Holzkrufixe* cit., 1970, p. 82. Si veda nuovamente al capitolo su Benedetto da Maiano, alle note 22 e 23.

<sup>97</sup> M. Lisner, *Holzkrufixe* cit., 1970, p. 82.

<sup>98</sup> Non ho avuto la possibilità di visionare personalmente il *Cristo* della chiesa di Nostra Signora del Sacro Cuore di Firenze, tuttavia, ritengo che esso rientri con ogni probabilità nel novero della produzione bacesca al passaggio tra il primo e il secondo decennio del Cinquecento. Rientra nella produzione fiorentina del primo quarto del Cinquecento, in rapporto coi maturi prototipi di Baccio da Montelupo, ma non ascrivibile alla sua mano, anche il notevole esemplare che si conserva nella chiesa di San Giuseppe a Firenze. Questo pregevole intaglio (fig. 557), oggi ridipinto e collocato su un altare moderno onato a stucchi, con le raffigurazioni dei Dolenti e di San Girolamo inginocchiato ai piedi della croce, mi è noto al momento solo da una fotografia (Soprintendenza di Firenze, scheda OA n. 09/00232386). Mi riservo di esprimere un giudizio definitivo dopo aver compiuto le opportune verifiche, limitandomi in questa sede a segnalare il ritrovamento.

<sup>99</sup> Legno intagliato e dipinto, 66x65,5 centimetri circa (la figura del Cristo). La scultura presenta alcuni problemi conservativi: sono venute meno gran parte delle dita delle mani (otto su dieci); profonde fenditure attraversano il piede destro e il torso dai punti d’intersezione delle braccia in giù; cadute del colore a vista interessano principalmente il perizoma e la parte superiore della testa. L’odierna croce non è pertinente.

naso dritto e i larghi zigomi spianati; affine è inoltre l'inclinazione sentimentale, con la bocca leggermente dischiusa e l'espressione malinconica. Si nota tuttavia qualche abbassamento di tono nella conduzione dei capelli: arricciolati ordinatamente sulla parte sinistra, e delineati in onde un po' rigide sulla destra. I rapporti che quest'opera dichiara con la produzione fiorentina del primo decennio del Cinquecento ne ammettono una datazione orientativa nel primo lustro del secolo. Una cronologia che ritengo si spieghi con le indicazioni formali fornite dall'intaglio, i cui caratteri figurativi, tuttavia, non consentono al momento di definirne la paternità.

Un'altra importante tappa dell'attività di Baccio da Montelupo, negli anni che separano il *Crocifisso* della Badia di Arezzo e il *Tabernacolo del Sacramento* della chiesa di San Lorenzo a Segromigno Monte (1518-1519), è da individuare nello stupendo testimone dal 1996 nella sagrestia della Cattedrale di San Martino a Lucca (figg. 548-549), che Anne Markham Schulz ha puntualmente riferito allo scultore.<sup>100</sup> Come la studiosa ha fatto notare, i legami che quest'opera dichiara con la produzione matura dell'artista, negli anni delle prime commissioni lucchesi, è validato, oltre che dalla pertinenza geografica, dal sensibile scarto rispetto all'esempio giovanile del *Crocifisso* di San Marco e dalla maggiore compatibilità con le attestazioni che seguono la probabile realizzazione della figura di Arezzo, quali appunto l'*effusio sanguinis* del *Tabernacolo eucaristico* di Segromigno Monte (fig. 550). Si osservi l'articolazione del corpo: esso, se nell'impianto riflette ancora l'impostazione dell'esemplare di San Marco, nella tornitura, nel maggior garbo e nella movimentazione delle superfici fa pensare invece alla figura di Arezzo (fig. 551, nn. 3 e 4). La rotondità e la naturalezza del tronco, il carattere sottile del volto, la capigliatura mossa e una certa insistenza grafica nella definizione della barba, intaccata da sottili striature, sono aspetti che rendono comprensibile il raffronto proposto dalla Markham Schulz col marmo di Segromigno Monte, nei confronti del quale l'intaglio ora nella sagrestia della Cattedrale di Lucca si pone come un valido antecedente.

Nella letteratura degli ultimi decenni su Baccio da Montelupo si è mancato di raccogliere e valutare opportunamente una proposta assai interessante, per quanto

---

<sup>100</sup> A. Markham Schulz, *An unknown Crucifix* cit., 1998, pp. 190-197. Legno intagliato e dipinto, 120x110 centimetri circa. Perlomeno dal 1923, l'opera si trovava collocata presso l'Altare del Santissimo Crocifisso della chiesa di San Cristoforo a Lucca, il secondo della navata sinistra, *in cornu Evangelii* (*ibidem*, p. 190, nota 10 [p. 196]).



avanzata con un semplice cenno nel testo di una guida del territorio fiorentino edita ormai una ventina d'anni fa.<sup>101</sup> In quella circostanza, Daniela Lamberini prospettò di annettere al catalogo di Baccio, o della sua bottega, il *Crocifisso* ligneo (allora appena restaurato) della chiesa di Santa Lucia a Settimello, non lontano da Calenzano (fig. 531, 537). Per quanto ne so, tale proposta è stata considerata solo nell'ambito di alcune guide e della piccola monografia dedicata al maestro di Montelupo da Riccardo Gatteschi, dove tuttavia non è presentata alcuna riproduzione.<sup>102</sup> Gatteschi ha proposto una datazione del *Crocifisso* al primo decennio del Cinquecento, suggerendo un collegamento con l'esemplare della Badia di Arezzo.<sup>103</sup> Una definizione che valorizza indubbiamente certi aspetti connessi alla produzione di Baccio da Montelupo, ma che, non avendo trovato séguito, ha finito per confinare la scultura in una sorta di limbo.

L'opera parrebbe essere giunta sull'altare maggiore della parrocchiale di Settimello dal convento delle Montalve di San Jacopo a Ripoli in Via della Scala a Firenze.<sup>104</sup> Sebbene tale ipotesi vada verificata, è certo significativa la presenza di due curiose coincidenze, che in attesa di accertamenti futuri vale comunque la pena di evidenziare. In primo luogo la comune provenienza da San Jacopo a Ripoli anche del menzionato *Crocifisso* ligneo, esemplato sui maturi esempi di Baccio, oggi nel coro delle Montalve alla Quietè (figg. 553-554), che, stando alle ricerche della Lisner, proviene dal coro di San

---

<sup>101</sup> Daniela Lamberini, in *Itinerari laurenziani nel territorio*, a cura di Fauzia Farneti, Firenze 1992, p. 41.

<sup>102</sup> Prima di essere accostato a Baccio da Montelupo o alla sua cerchia, il *Crocifisso* di Santa Lucia a Settimello era stato classificato come opera "dell'inizio del Cinquecento" (*I dintorni di Firenze*, a cura di Alessandro Conti, Firenze 1983, p. 211). Il riferimento allo scultore, edito dalla Lamberini nella guida del 1992, venne in seguito accolto da Riccardo Gatteschi e ripresentato nell'edizione del 1999 della guida *I dintorni di Firenze*. Si vedano rispettivamente: D. Lamberini, in *Itinerari laurenziani* cit., 1992, p. 41; R. Gatteschi, *Baccio da Montelupo* cit., 1993, p. 59; *I dintorni di Firenze*, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Milano 1999, pp. 97-98. Un breve riferimento al *Crocifisso* di Settimello, ma con impropria indicazione della chiesa di appartenenza (detta di "Santa Maria" invece che di Santa Lucia), si trova in D. Lucidi, *Antonfrancesco Bugiardini* cit., 2009, nota 26 (p. 80). Ho reperito la fotografia della scultura presso l'Archivio fotografico della Regione Toscana (codice n. 00002473, fotografi Paolo Brandinelli ed Elena Cintolesi).

<sup>103</sup> R. Gatteschi, *Baccio da Montelupo* cit., 1993, p. 59.

<sup>104</sup> Il condizionale è d'obbligo, in quanto nessuna delle rare voci bibliografiche che contemplano l'opera fornisce informazioni più dettagliate circa la sua provenienza da San Jacopo a Ripoli. Le indicazioni della guida del 1992 presentano peraltro alcune inesattezze. La compilatrice Daniela Lamberini afferma infatti che il *Crocifisso* giunse a Settimello "dal convento fiorentino delle Montalve di Via della Scala, quando, intorno al 1650, [le religiose] si trasferirono nel convento della Quietè" (D. Lamberini, in *Itinerari laurenziani* cit., 1992, p. 41; R. Gatteschi, *Baccio da Montelupo* cit., 1993, p. 59; *I dintorni di Firenze* cit., 1999, pp. 97-98). È risaputo invece che le Montalve non giunsero al convento di San Jacopo a Ripoli in Via della Scala prima del 1794 (si veda, oltre, la nota 106).



Jacopo.<sup>105</sup> Il secondo dato da prendere in considerazione è invece una informazione storica. Sappiamo infatti che, nel 1785, confluì presso le Montalve gran parte del patrimonio proveniente dal soppresso monastero delle benedettine di San Pier Maggiore,<sup>106</sup> nella cui chiesa, pretestuosamente demolita quello stesso anno per volere del granduca Pietro Leopoldo, il Vasari aveva registrato un perduto Crocifisso ligneo di Baccio.<sup>107</sup> Tuttavia, mancando al momento argomenti così stringenti da poter confermare una provenienza dell'intaglio di Settimello da San Pier Maggiore, è opportuno orientare il discorso sull'unico dato certo dello stile. Il *Crocifisso* di Settimello sfoggia infatti una saldezza d'impianto e una costruzione anatomica paragonabili a quelle di opere di Baccio come il *San Sebastiano* del Baraccano di Bologna (fig. 530) o il *Cristo della Pietà* in terracotta già in collezione Turchi (figg. 544-545). In esso l'elaborazione delle superfici appare ancora aspra e pungente, ma meno robusta e sintetica che nel *Crocifisso* di San Marco. Un maggior impegno è speso

<sup>105</sup> La provenienza da San Jacopo a Ripoli è confermata da una vecchia veduta ("alte Ansicht") esaminata dalla studiosa tedesca (M. Lisner, *Holzkrufizixe* cit., 1970, nota 86 [p. 103]).

<sup>106</sup> Per comprendere la complessità del quadro di riferimento, convorrà ripercorrere le vicende delle Montalve. La famiglia della Minime Ancille della Santissima Vergine, o Montalve di Ripoli, dal nome della fondatrice (la nobildonna Eleonora Ramirez de Montalvo), nacque nel 1626, con lo scopo principale di curare l'educazione e l'istruzione delle fanciulle future religiose. Dopo un primo insediamento fra Borgo San Niccolò e il quartiere di San Lorenzo a Firenze, il crescente numero di adesioni favorì l'ottenimento, nel 1645, di una concessione per la fondazione di un oratorio sotto il titolo dell'Incoronazione della Vergine. Grazie ai favori e alla protezione granducale, nel 1647 la comunità si stabilì in Via Sant'Antonino, in quello che fu ribattezzato "il conventino delle Montalve". Appena tre anni dopo, nel 1650, Eleonora de Montalvo abbandonò il piccolo complesso per trasferirsi con alcune consorelle nei pressi di Villa La Quiete a Quarto (Firenze), dove costituì una nuova famiglia intitolata alla Santissima Trinità. La maggior parte delle educande rimase tuttavia nel plesso di Via Sant'Antonino almeno fino al 1779, quando il granduca Pietro Leopoldo, accogliendo le precedenti istanze delle religiose – che ormai da tempo lamentavano l'inadeguatezza del Conservatorio di Via Sant'Antonino a ospitare il numero sempre crescente di aspiranti educande –, donò loro gli ambienti del monastero delle camaldolesi di Sant'Agata in Via San Gallo, soppresso quello stesso anno. A partire dal 1785, presso le Montalve confluì inoltre la maggior parte del patrimonio proveniente dal monastero delle benedettine di San Pier Maggiore. Nel decennio successivo, il continuo aumento del numero delle aspiranti educande comportò l'ennesimo trasferimento della comunità, con la concessione, nel 1794, dell'edificio del "ritiro" e degli annessi beni del convento delle domenicane di San Jacopo a Ripoli, presso cui erano confluiti già da tempo anche i resti del patrimonio del monastero di San Piero a Monticelli. Con l'occupazione napoleonica della Toscana, nel 1807, le Montalve di San Jacopo a Ripoli, come del resto le consorelle alla Quiete, non furono soppresse, ma i loro beni furono confiscati nel 1808, per poi essere restituiti in uso temporaneo un anno dopo (1809). Con la restaurazione del governo lorenese, nel 1814, le suore ripresero pieno possesso del loro patrimonio immobiliare. Il convento di San Jacopo a Ripoli rimase la sede delle Montalve fino al 1886, quando, a causa del sopraggiungere di alcuni problemi (non ultimi le ristrettezze economiche e il trasferimento, negli annessi del convento, del Terzo Reggimento Genio dell'Esercito), la comunità di Ripoli si riunì definitivamente con la famiglia di Villa la Quiete. Si vedano: Emanuele Repetti, *Notizie di Firenze e de' suoi contorni*, Firenze 1841, pp. 136-138, 527, e, soprattutto, Osanna Fantozzi Michali, Piero Rosselli, *Le soppressioni dei conventi a Firenze. Riuso e trasformazioni dal sec. XVIII in poi*, Firenze 1980, pp. 167, 219, 237.

<sup>107</sup> G. Vasari, *Le vite* cit., IV, 1976, p. 293.

dallo scultore nella modulazione del tronco e della testa, immaginati asciutti e compatti, e percorsi da profili agili e nervosi che richiamano alla mente taluni esiti patetici delle figure del *Compianto* di Bologna. Anche la testa mostra caratteri equiparabili agli intagli di questo periodo, e in particolare una discreta affinità col *San Sebastiano* del Baraccano di Bologna (figg. 536-538), dove si osservano i medesimi accenti patetici, l'intaglio franco delle ciocche dei capelli e le profilature inquiete dei muscoli. Potrebbe quasi sembrare un'opera del tempo del *San Sebastiano* di San Godenzo (1506), se non fosse per la diversa sottigliezza e freschezza nel rilievo, che in quest'ultima figura sprigiona una vitalità e un'audacia da porsi al culmine della prima maturità dell'artista (figg. 535-539). Considerato, dunque, che alcuni aspetti del *Cristo* di Settimello sono ancora quelli osservabili nelle opere bolognesi degli ultimi anni del Quattrocento (in particolare il *San Sebastiano* del Baraccano, databile verso la fine dell'ultimo decennio), la sua datazione sembra collocarsi bene nei primissimi anni del Cinquecento, certamente prima degli interventi documentati del maestro alla Santissima Annunziata di Firenze e alla Badia di San Godenzo (1504-1506).

Un'analogia declinazione dei modi di Baccio da Montelupo si può riscontrare nell'inedito *Crocifisso* di piccolo formato della chiesa di San Leone Magno a Firenze (figg. 561-562). La lettura dell'opera è compromessa da diversi strati di ridipintura. Fatta salva una lesione nella zona d'innesto del braccio sinistro, la struttura del legno non presenta gravi problemi conservativi. La figura è inserita all'interno di un modesto tabernacolo novecentesco in legno, collocato su di un mobile della sagrestia, dov'è giunto nella seconda metà del secolo scorso a séguito di una donazione privata. Questo esemplare s'inserisce nel filone della produzione fiorentina dell'ultimo decennio del Quattrocento. Più specificamente, esso si presta al paragone col grande *Crocifisso* del convento di San Marco (fig. 520),<sup>108</sup> di cui ricalca sia la salda impostazione della figura sia i volumi vigorosi dell'anatomia. In generale, la piccola scultura tradisce però un plasticismo meno perentorio,<sup>109</sup> che, malgrado l'effetto complessivo, e nonostante le

---

<sup>108</sup> Legno intagliato e dipinto, 37,5x35,5 centimetri (la figura del Cristo); l'odierna croce e il Calvario sono ancora quelli originali (Soprintendenza di Firenze, scheda OA n. 09/00302123).

<sup>109</sup> Da quanto è possibile giudicare, lo scarto qualitativo maggiore si percepisce nella testa, che mostra una struttura *grosso modo* affine al modello di riferimento, ma tradisce delle insicurezze nella definizione dei capelli e dei tratti facciali.

ingiurie del tempo, conferma che ci troviamo di fronte all'opera di un collaboratore del maestro.<sup>110</sup>

---

<sup>110</sup> Per un giudizio definitivo sulla qualità dell'esemplare è auspicabile attendere un restauro.

### **3.4 Per i maestri intagliatori della cornice del Tondo Doni. Il Crocifisso dell'oratorio della Misericordia a Montepulciano.**

L'importanza dei prototipi di Benedetto da Maiano e i conseguenti apporti di Baccio da Montelupo rappresentano dei riferimenti indispensabili per comprendere certi esiti della produzione fiorentina di Crocifissi al passaggio tra Quattro e Cinquecento. Ad accomunare opere e intagliatori di questo periodo è infatti molto spesso il tentativo di adeguamento ai modelli di questi maestri. Da questo proficuo scambio alcune botteghe di legnaioli, pur nel rispetto delle rispettive identità stilistiche, traggono spunti e soluzioni compositive spesso molto simili fra loro, come testimonia ad esempio l'inedito esemplare da me rinvenuto nell'oratorio della Misericordia di Montepulciano (figg. 563-566).

Nell'intraprendere lo studio di questo pregevole intaglio sono emerse fin da subito delle difficoltà oggettive riguardanti innanzitutto il reperimento di un adeguato materiale bibliografico, tanto sull'opera quanto sul sito che oggi la ospita. L'auspicio, dunque, è che i risultati di questa indagine iniziale siano idonei al compito che si prefiggono: vale a dire evidenziare i nessi che sussistono tra il *Crocifisso* poliziano e le cinque protomi scolpite della celebre cornice del *Tondo Doni* di Michelangelo.

Procedendo dal *Crocifisso* di Montepulciano, è bene ribadire che esso non figura mai riprodotto o menzionato in alcun contributo di carattere scientifico. La scultura è intagliata in un unico massello di legno a eccezione delle braccia, lavorate a parte per poi essere unite al resto del busto mediante incastri.<sup>111</sup> Benché ridipinta, l'opera si presenta sostanzialmente in buone condizioni di conservazione: esclusa la mancanza dell'estremità del dito indice della mano destra, di alcuni fori di tarlo e di qualche piccolo sollevamento o caduta del colore di superficie, essa non presenta, infatti, sostanziali alterazioni. Il raso chiaro che fino a non molto tempo fa fungeva da perizoma era il frutto di un'aggiunta moderna, asportando la quale è stato possibile recuperare la versione originale, in tela ingessata e dipinta. La superficie pittorica di quest'ultima è compromessa oggi da una volgare ridipintura rosea, sotto la quale – particolarmente lungo il fianco sinistro – è possibile distinguere le tracce di una precedente stesura viola

---

<sup>111</sup> Legno intagliato e dipinto, 168x160 centimetri (la figura del Cristo); 320x173 centimetri (la croce, non originale).

(figg. 567-568). La croce nera a raggi dorati, il cartiglio, l'odierno nimbo e l'odierna corona di spine non sono originali.

Non si conoscono notizie relative alla scultura, che è oggi collocata sulla parete destra del piccolo oratorio di Sant'Emidio a Montepulciano, un ambiente situato nei pressi dell'antico convento di San Francesco, dove, dal 1842, ha trovato sede la ricostituita Arciconfraternita della Misericordia, anticamente nota col titolo di Venerabile Compagnia della Vergine della Veste Negra.<sup>112</sup>

Purtroppo non sappiamo nulla della commissione dell'opera, né, con sicurezza, in quale chiesa essa fosse collocata prima di raggiungere l'odierno ricovero. L'attuale ubicazione ne rende tuttavia ragionevole una provenienza dalla vicina chiesa del convento di San Francesco (oggi non più adibita al culto e chiusa al pubblico da molti anni), dove ancora nella seconda metà dell'Ottocento (1863) lo schedatore provinciale Francesco Brogi ricordava, in una delle cappelle ai lati dell'altare maggiore, un "Gesù in croce. Statua alla naturale grandezza, scolpita in legno".<sup>113</sup>

La chiesa e il convento poliziano di San Francesco hanno una storia lunga e tormentata, le cui origini affondano nel Duecento. Il complesso fu edificato a partire dal 1269 in luogo dell'antica chiesa di Santa Margherita "nel Sasso", così chiamata per via della sua posizione preminente sullo sperone roccioso in cui era sorto il primo insediamento della città. Con i rinnovamenti avvenuti tra la fine del XVI secolo e l'inizio del XVII, ai quali prese parte, fra l'altro, in veste di finanziatore, un illustre cittadino di Montepulciano come il cardinale teologo san Roberto Bellarmino (1542-1621), la chiesa e i suoi altari furono oggetto di un primo adeguamento alle moderne tendenze del gusto decorativo secentesco romano. All'indomani delle soppressioni napoleoniche (1809), il complesso di San Francesco fu nuovamente riorganizzato e affidato a una comunità di clarisse provenienti dal vicino convento suburbano di Santa Chiara, le quali vi abitarono fino al 1911. Non molto tempo dopo, nel 1930, quando l'intero convento sembrava ormai destinato a diventare un carcere, la congregazione delle Figlie del Divino Zelo di Sant'Annibale Maria di Francia ne acquisì la proprietà, trasformando gli ambienti del convento in un orfanotrofio femminile. Oggi la chiesa di San Francesco non è altro che

---

<sup>112</sup> Placido Landini, *Istoria della venerabile Arciconfraternita di Santa Maria della Misericordia della città di Firenze, accresciuta, corretta e con note illustrata dall'abate Pietro Pillori*, Firenze 1843, pp. XI-XXIII.

<sup>113</sup> Francesco Brogi, *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena* (1862-1865), Siena 1897, p. 302.

l'ombra di sé stessa, non essendo più adibita al culto e trovandosi in precario stato di conservazione.<sup>114</sup>

Alcuni inediti referti d'archivio consentono di constatare come nella chiesa di San Francesco un Crocifisso fosse presente perlomeno dagli anni quaranta del Cinquecento. Un codicillo testamentario dell'Archivio di Stato di Siena, intitolato a Lucia di Cipriano di Mino, e risalente al primo gennaio del 1544, dispone che i “frati et convento [di San Francesco] habbino a fare ogni anno, dopo la morte sua, ed etiam di detta sua usufruttuaria, la festa dell'Assumpta del mese d'agosto [...] all'altare di detta testatrice presso al Crocifisso”.<sup>115</sup> A questa indicazione, di per sé piuttosto generica, si aggiungono le note settecentesche di un registro di debitori e creditori del convento, dove sono elencati, fra le altre cose, gli oneri perpetui a carico dei frati. Da una registrazione degli anni ottanta del Cinquecento, il cui protagonista è il nobile poliziano Giulio Ricci, acquisiamo infatti la riprova dell'esistenza di un altare intitolato al “Santissimo Crocifisso”.<sup>116</sup> Proprio a Giulio Ricci, nipote del potente cardinale poliziano Giovanni Ricci (creato da papa Giulio III), conservatore di Roma nel 1552, e cavaliere dell'Ordine di San Giacomo della Spada, si deve, del resto, la commissione della decorazione in stucco e affreschi che ancora oggi si vede nella cappella a destra dell'altare maggiore della chiesa: uno spazio concepito secondo i canoni decorativi del tardo-manierismo romano, oggi totalmente privo di suppellettili e in cui i richiami al

---

<sup>114</sup> Per alcuni ragguagli sulla chiesa e sul convento di San Francesco a Montepulciano si veda Emanuele Repetti, *Dizionario geografico, fisico, storico della Toscana, contenente la descrizione di tutti i luoghi del Granducato, Ducato di Lucca, Garfagnana e Lunigiana*, 6 voll., Firenze 1833-1845, III, 1839, p. 482.

<sup>115</sup> Per il *Codicillo testamentario di Lucia di Cipriano di Mino sotto il dì primo di gennaio 1544* si veda Archivio di Stato di Siena, da adesso in poi ASS, *Conventi* 608, carte sciolte. Dal *Libro de' testamenti della Venerabile Compagnia della Vergine della Veste Negra* che si conserva all'Archivio di Stato di Firenze (da adesso in poi ASF), ricaviamo inoltre che Lucia di Cipriano di Mino stilò il testamento “il dì 25 di gennaio 1541”, presso il notaio “ser Maoritio Guiducci”, “et lasciò” alla “Compagnia [della Misericordia] fiorini quindici da spendersi in letti e altre cose necessarie per l'infermaria”, nominando “herede universale il convento et frati di San Francesco” (ASF, *Compagnie Religiose sopresse da Pietro Leopoldo*, 3466, n. 18, c. 2r).

<sup>116</sup> ASS, *Conventi* 600, *Campione B*, 1794, pp. 76-77: “Il signor Giulio Ricci, coll'obbligo di una messa quotidiana, lascia al convento [di San Francesco] fiorini quattrocento, che fiorini cento sono stati investiti in una parte di terreno vendutoci da Giacomo erede di Alessandro di Galatea, come in p. 7-8 [*Campione B*] sotto n° 24; dugento detti in una vigna posta in Colombella e cento in un campo posto nelle Petrose, i quali appezzamenti, eccettuatone il primo, essendo stati venduti, fu il valore dei medesimi reinvestito in una partita di trentaquattro di terre poste in Argiano e venduteci da Vincenzo di Pasquino, come meglio appare dal contratto rogato il 19 ottobre 1584 da ser Massimo Bacci, in p. 8-9, sotto il n° 27; un tal obbligo è ridotto a messe quarantotto da celebrarsi all'altare del Santissimo Crocifisso, cioè messe tre lette nei primi venerdì di ciascun mese e una cantata coll'esequie mensualmente nell'ultimo venerdì quando sia semidoppio; diversamente, soltanto letta senza esequie come nel ristretto in p. 91”.



committente,<sup>117</sup> e alla presenza *ab antiquo* di una effigie scolpita del Crocifisso, sono numerosi ed evidenti.<sup>118</sup>

Recuperata la plausibile provenienza del *Cristo* della Misericordia dall'attigua chiesa di San Francesco, procediamo ora verso la sua definizione storico-artistica. L'integrità e il buono stato di conservazione facilitano l'apprezzamento di questa scultura, che s'impone fra le opere fin qui considerate come una delle testimonianze di maggior pregio intagliate a Firenze al passaggio tra XV e XVI secolo. Anche solo a voler considerare il vasto *corpus* dei Crocifissi di quel periodo messo insieme da Margrit Lisner,<sup>119</sup> i tratti stilistici dell'esemplare poliziano consentono di confermarne, oltre ogni ragionevole dubbio, l'origine fiorentina e una collocazione cronologica entro il primo decennio del Cinquecento. Del resto, il carattere compatto e robusto del tronco e gli effetti del modellato rivelano chiaramente come l'autore della figura di Montepulciano appartenga a quella generazione di legnaioli fiorentini che, ancora nei primi decenni del Cinquecento, guardano con profonda ammirazione alle invenzioni elaborate dalla bottega dei da Maiano nell'ultimo quarto del secolo precedente. Non è dunque un caso se alcuni caratteri della scultura poliziana paiono ancora legati alla tradizione dell'alto intaglio fiorentino del tardo Quattrocento, oscillando fra personali richiami a prototipi maianeschi del genere del *Crocifisso* dell'Ospedale di Santa Fina di San Gimignano (fig. 471) e dell'esemplare inedito in San Martino a Mensola (cui si

---

<sup>117</sup> Oltre che nel documento suindicato (si veda la nota 116), il nome di Giulio Ricci figura in una delle due epigrafi dedicatorie in marmo poste sui basamenti delle colonne ai lati dell'Altare del Crocifisso. La prima iscrizione, posta in basso a sinistra, celebra Giulio Ricci, quale cavaliere dell'Ordine di San Giacomo della Spada, per aver adornato la cappella con stucchi, pitture e oro e averla dotata con un finanziamento e un possedimento terriero, nell'anno 1580 dal parto della Vergine. La seconda epigrafe trova invece corrispondenza con le disposizioni dettate dal committente – registrate nel citato *Campione B* del 1794 – circa gli obblighi perpetui a carico del convento, che prevedevano, appunto, liturgie con canti e letture *pro remedio animæ*.

<sup>118</sup> A corredo della scarsella d'altare, oggi modificata e resa in forma di nicchia, ma che ancora il Brogi (1863) poteva vedere integra di un'immagine scolpita del *Crocifisso*, è ben individuata nella parte sommitale un'insegna in stucco recante il titolo: CHRISTO REDEMPTORI. Sulle pareti laterali della cappella (rispettivamente a destra e a sinistra di chi osserva) sono affrescati due episodi salienti della Passione di Cristo, copie sgraziate e un po' stridule da celebri capolavori del Cinquecento romano: la *Flagellazione di Cristo* affrescata da Sebastiano del Piombo nella Cappella Borgherini in San Pietro in Montorio, e il famoso *Spasimo di Sicilia* di Raffaello, oggi nel Museo del Prado di Madrid. Il ciclo decorativo della Cappella Ricci, il cui termine conclusivo è indicato dalla data 1582 dipinta sul lato interno dell'arcone d'ingresso al vano, interessa anche i pennacchi della volta e le lunette poste sopra i menzionati riquadri affrescati. La presenza del committente Giulio Ricci a Roma, il 6 novembre 1575, tra i cittadini di Montepulciano che accolsero i confratelli della Misericordia giunti in occasione del Giubileo indetto quell'anno da Gregorio XIII, è ricordata dal Landini (P. Landini, *Istoria* cit., 1843, p. XVI). Sulla famiglia Ricci di Montepulciano si veda Giuliano Catoni, *L'archivio Ricci-Parracciani di Montepulciano*, in 'Archivio Storico Italiano', CXXV, 1967, pp. 381-391.

<sup>119</sup> M. Lisner, *Holzkrufixe* cit., 1970, pp. 76-97.

richiama anzitutto negli equilibri della figura, tuttavia fisicamente più strutturata, e nell'aspetto dolce e accostante del volto; fig. 485),<sup>120</sup> e forti punti di contatto e analogie con le opere di Baccio da Montelupo, scalabili entro o poco oltre il secondo lustro del Cinquecento, come il *San Sebastiano* dell'Abbazia di San Godenzo (fig. 534), nell'ampia e risentita modellazione del tronco, o il *Crocifisso* della Badia di Arezzo, principalmente nell'intonazione espressiva del volto (figg. 540-541).<sup>121</sup>

In linea con quelle soluzioni, ma sfruttando al meglio il rigido impianto del ciocco di legno, il nostro intagliatore ha pensato una solenne immagine del Cristo perfettamente frontale e saldamente bilanciata sulla croce. La nitida impostazione del corpo, sapientemente modulata attraverso la lieve inclinazione della testa, e il protendersi della gamba destra in avanti, dimostrano una saldezza d'impianto, e una chiarezza e una rotondità nei volumi che, sebbene rievochino sulle prime quegli esempi, appaiono distinti da un modellato più morbido e da effetti chiaroscurali più fusi, che pongono l'opera in relazione con uno dei problemi critici più dibattuti negli studi sull'intaglio ligneo fiorentino dei primi decenni del Cinquecento: ovverossia la stupenda cornice della *Sacra Famiglia Doni* di Michelangelo (fig. 569).<sup>122</sup>

Questo straordinario intaglio, definita da un raffinato intreccio fitomorfo da cui affiorano cinque protomi scolpite a tutto tondo inserite entro clipei, ha cumulato in un secolo ed oltre di studi diverse e discordanti proposte interpretative. Elfried Bock, nel 1902, diede avvio alla vicenda critica della cornice assimilandola ad altri intagli, per lo più di area senese, che a quel tempo confluivano numerosi sotto il nome del legnaiolo Antonio di Neri Barili.<sup>123</sup> L'identificazione nel 1906, ad opera di Giuseppe Poggi, delle tre mezzelune dello stemma Strozzi mimetizzate tra gli ornati vegetali della cornice Doni catturò l'attenzione degli studiosi, che, per qualche tempo, focalizzarono i propri interessi sulla definizione cronologica del dipinto. Su questo aspetto nodale la critica si divise presto tra fautori di una datazione precoce e prossima alle nozze tra Agnolo Doni e Maddalena Strozzi, che allora si ritenevano avvenute tra la fine del 1503 e l'inizio del

---

<sup>120</sup> Sull'opera di San Gimignano si veda la nota 37.

<sup>121</sup> Si vedano, rispettivamente, le note 81 e 84.

<sup>122</sup> Sul *Tondo Doni* di Michelangelo si veda il volume *Il Tondo Doni di Michelangelo e il suo restauro*, Firenze 1985. Si vedano a tal proposito Alessandro Cecchi, *Il restauro del Tondo Doni di Michelangelo*, in 'Arte cristiana', LXXIV, 1986, pp. 117-120, e il più recente tentativo di lettura iconografica di Chiara Franceschini, *The Nudes in Limbo: Michelangelo's Doni Tondo Reconsidered*, in 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes', LXXIII, 2010 (2011), pp. 137-180.

<sup>123</sup> Elfried Bock, *Florentinische und venezianische Bilderrahmen aus der Zeit der Gotik und Renaissance*, München 1902, pp. 78-80.

1504 circa, e coloro i quali invece, meno plausibilmente, ne posticipavano l'esecuzione di qualche anno, collocando il capolavoro di Michelangelo in prossimità dell'avvio dei lavori alla volta Sistina (1508).

Il dibattito sulla cornice tornò in auge nel 1921 con Frida Schottmüller, che accolse il precedente riferimento di Bock al senese Antonio Barili.<sup>124</sup> Anni dopo, nel 1928, fu ancora la Schottmüller a tentare una nuova soluzione.<sup>125</sup> Rivalutando l'eccellente qualità degli intagli del *Tondo Doni*, la studiosa tedesca propose per prima di leggere la cornice quale prodotto ideato da Michelangelo ma fattivamente realizzato da altri. Giungiamo in questo modo al 1938, quando, in totale disaccordo coi numerosi pareri a favore di Antonio Barili, la voce autorevole di Ulrich Middeldorf assegnò per la prima volta l'opera al legnaiolo fiorentino Domenico di Francesco del Tasso.<sup>126</sup> Tra il 1965 e il 1970, tuttavia, facendo propria la proposta della Schottmüller di ammettere per la cornice Doni un possibile progetto di Michelangelo, Margrit Lisner non solo confermò la matrice fiorentina dell'opera, ma, grazie ad alcuni suggestivi raffronti tra le due teste di *Sibille* situate nella parte inferiore della cornice e il *San Sebastiano* dell'Abbazia di San Godenzo di Baccio da Montelupo, e ad alcune considerazioni inerenti ai rapporti tra quest'ultimo e Michelangelo, pensò di ricondurre l'opera a Baccio medesimo.<sup>127</sup> un'ipotesi, occorre ribadirlo, nata da valutazioni compiute su opere che al tempo versavano ancora in cattivo stato di conservazione. Un rapporto tra le *Sibille* Doni e un caposaldo del catalogo del maestro di Montelupo come il *San Sebastiano* di San Godenzo è in effetti innegabile (figg. 573-575). Ciononostante, le cinque protomi Doni, e più specificamente la *Sibilla* di sinistra, pur dialogando con quest'ultimo nella morfologia del volto, ne eludono ogni asprezza o inquietudine espressiva, prediligendo una scrittura formale più distesa e rasserenata, che, non avulsa da notazioni realistiche, predilige il senso dei volumi ai nervosismi dell'intaglio, e il nitore formale al

---

<sup>124</sup> Frida Schottmüller, *I mobili e l'abitazione del Rinascimento in Italia*, Torino 1921, p. 245.

<sup>125</sup> Frida Schottmüller, *Michelangelo und das Ornament*, in 'Jahrbuch der Kunstsammlungen in Wien', II, 1928, pp. 219-232.

<sup>126</sup> Ulrich Middeldorf, *Domenico di Francesco (del Tasso)*, in Ulrich Thieme e Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXXII, Leipzig 1938, p. 460.

<sup>127</sup> Margrit Lisner, *Zum Rahmen von Michelangelos Madonna Doni*, in *Studien zur Geschichte der Europäischen Plastik: Festschrift Theodor Müller zum 19. April 1965*, München 1965, pp. 167-178. Si vedano inoltre: Eadem, *Das Quattrocento und Michelangelo* cit., 1967, pp. 78-89, in part. pp. 82-83; Eadem, *Holzkruzifixe* cit., 1970, pp. 82-85, in part. pp. 83-84. L'attribuzione a Baccio da Montelupo è stata accolta da R. Gatteschi, *Baccio da Montelupo* cit., 1993, p. 60, e da J.D. Turner, *The Sculpture* cit., 1997, cat. n. 4B, pp. 145-150.

pittoricismo superficiale. Da un punto di vista stilistico, oltreché tecnico, il modellato delle teste Doni è reso con una morbidezza sostanzialmente estranea allo stile della giovinezza e della prima maturità di Baccio, che si caratterizza invece per una maggior franchezza e sinteticità nell'intaglio e una *verve* espressiva apertamente più inquieta. Nel 1984, sviluppando le intuizioni di Middeldorf, Alessandro Cecchi ha riportato la genesi della cornice Doni nell'ambito della bottega dei del Tasso, caldeggiandone il riferimento ai figli di Domenico, Francesco e Marco, perlomeno per l'intaglio dei motivi a grottesca.<sup>128</sup> La storiografia successiva si è attestata invece su complicate soluzioni di compromesso tese, il più delle volte, a coinvolgere il nome di Michelangelo, tanto nella responsabilità ideativa e progettuale dell'opera quanto nell'esecuzione delle parti d'intaglio.<sup>129</sup> Una simile ipotesi è tuttavia difficile da ammettere, considerata la grande distanza che corre tra la concezione scultorea di Michelangelo e quella di maestri, pur straordinari, quali sono i del Tasso. Ancorché apprezzabili, le rare testimonianze di questi ultimi si inseriscono in un quadro figurativo ancora tipicamente tardo-quattrocentesco, alla stregua di botteghe come quella dei da Maiano o di Giuliano da Sangallo e del giovane Antonio, con le quali i del Tasso si trovarono talora a collaborare.<sup>130</sup>

---

<sup>128</sup> Alessandro Cecchi, *Agnolo e Maddalena Doni committenti di Raffaello*, in *Studi su Raffaello: atti del Congresso Internazionale di Studi* a cura di Micaela Sambucco Hamoud e Maria Letizia Strocchi [Urbino-Firenze 6-14 aprile 1984], Urbino 1987, pp. 429-439, in part. pp. 434-435. La proposta del Cecchi è stata recentemente ripresa e argomentata da Lucia Aquino, *La camera di Lodovico De Nobili opera di Francesco del Tasso e qualche precisazione sulla cornice del Tondo Doni*, in 'Paragone', LVI, 2005, 59, pp. 86-101. L'articolo trae spunto dal ritrovamento di un documento inerente alla commissione a Francesco di Domenico del Tasso di alcuni arredi per la residenza fiorentina di Lodovico di Giovanni de' Nobili. Oltre ad aggiungere un tassello importante sull'attività di Francesco del Tasso, il documento, datato 1506, menziona in due passaggi l'arredo della camera di Agnolo Doni, indicato quale modello di riferimento per i lavori da realizzare in casa Nobili.

<sup>129</sup> A questo proposito risulta poco chiara l'affermazione di Antonio Natali: "una partecipazione più attiva e presente [da parte di Michelangelo] di quanto non presupponga la mera indicazione di un progetto affidato a veloci appunti grafici apprestati per un intagliatore abile e di sua fiducia; o, per meglio dire, a un intagliatore e ad uno scultore" (Antonio Natali, *L'antico, le sculture e l'occasione. Ipotesi sul Tondo Doni*, in *Il Tondo Doni* cit., pp. 21-37). Per una disamina delle vicende relative alla cornice *Doni* si veda Caterina Caneva, *La cornice del Tondo Doni. Nota storico-critica*, *ibidem*, pp. 49-51.

<sup>130</sup> Fratello di Chimenti del Tasso, padre del più noto collaboratore di Benedetto da Maiano Leonardo, Domenico è ricordato da Vasari per alcuni interventi non meglio precisati nei soffitti delle Sale dei Duecento, dell'Oriolo e dell'Udienza nel Palazzo della Signoria di Firenze, come per la collaborazione, insieme col figlio Marco e il nipote Cervagio del Tasso, ai lavori per il Carro della Zecca. Domenico è probabilmente da identificare con il "Domenico di Francesco legnaiuolo" che, nel 1461, fu pagato per alcuni lavori alla Badia fiesolana. Le prime attestazioni che ricordano il legnaiuolo risalgono al 1488, e lo vedono impegnato con Giuliano e Antonio da Sangallo a Perugia nella realizzazione di alcune tarsie lignee per il refettorio del monastero di San Pietro. A Perugia Domenico opera con una certa frequenza per circa sette anni, almeno fino al 1495 circa, sottoscrivendo con Giuliano da Maiano il coro ligneo del Duomo, licenziato dal solo Domenico, a un anno dalla morte di Giuliano, nel 1491. Il successivo biennio

Pur nell'assoluta mancanza di certezze, ripercorrendo le affermazioni di Middeldorf e di Alessandro Cecchi si può ragionevolmente affermare che la realizzazione della cornice ha avuto luogo proprio nella bottega di Domenico del Tasso. A confermarlo è la rete di rimandi puntualizzati a suo tempo dal Cecchi, che legano le due protomi di *Sibille* collocate nella parte bassa della cornice alla piccola *Testa d'Angelo*, emblema dell'Evangelista Matteo, intagliata su di una delle quattro terminazioni del coro ligneo della Badia fiorentina (figg. 576-579): un complesso che i documenti assicurano eseguito, tra il 1501 e il 1502, dai figli di Domenico del Tasso, Francesco e Marco.<sup>131</sup>

Considerando dunque positivamente il parere di Ulrich Middeldorf e di Alessandro Cecchi, dobbiamo ora prendere atto delle analogie stringenti che legano alcune delle teste Doni al *Crocifisso* della Misericordia di Montepulciano. Il volto polito e arrotondato di quest'ultimo, con i suoi volumi nettamente percepibili, sebbene intaccato dallo strato di ridipintura, si pone in stretta contiguità con quello del *Profeta* barbato che occupa il clipeo in alto a sinistra dell'intaglio degli Uffizi (figg. 580-583). Una corrispondenza che si presta ad un confronto ancora più puntuale – anche per ragioni iconografiche – con la testa del *Redentore* situata nella parte sommitale della cornice, il cui volto a larghi piani, compreso tra spesse ciocche di capelli raccolte, si legge d'un fiato col viso del *Cristo* poliziano (figg. 584-585), al punto da ammettere per quest'ultimo una datazione poco successiva, nel secondo lustro del Cinquecento.

Che il *Crocifisso* della Misericordia di Montepulciano e la cornice del *Tondo Doni* siano opere vicine sembra dunque fuori di dubbio, malgrado che nel secondo intaglio il ritmo saliente dei preziosi ornati a grottesca, e il modo di articolare le teste, che si voltano sui colli con fare declamatorio, conferiscano all'insieme un aspetto più attraente. Pur nel loro oggetto ridotto, al pari del *Crocifisso* le protomi Doni sono tornite con una solidità e un grado di finitura nei dettagli ben diverso dagli effetti vibranti e dalla minuta conduzione formale osservata nelle figure di Benedetto da Maiano, così come dall'incisività dei tratti e dall'intensa espressività di quelle di Baccio da Montelupo. Rispetto alle opere di questi maestri il *Crocifisso* della Misericordia di

---

(1491-1493) Domenico lo trascorrerà lavorando con i figli Francesco e Marco alla Sala dell'Udienza del Collegio del Cambio di Perugia, dove nel 1495 realizzerà un perduto "serraglio" (un tramezzo) per il Duomo. Rientrato a Firenze, in collaborazione coi figli Domenico appronterà il perduto coro ligneo del Duomo di Pistoia (1498-1500), per poi morire nel 1508. Per un profilo dei del Tasso si veda M. Collareta, *del Tasso* cit., 1990, pp. 295-303. Su Chimenti di Francesco e Leonardo del Tasso si veda la nota 64.

<sup>131</sup> A. Cecchi, *Agnolo e Maddalena Doni* cit., 1987, pp. 434-435.

Montepulciano si pone dunque come un'alternativa, contribuendo a far riflettere su uno tra i nodi irrisolti della cultura figurativa fiorentina al passaggio fra Quattro e Cinquecento: quello dell'affermazione della bottega dei del Tasso, maestri della cornice del *Tondo Doni*.



### 3.5 Nuovi Crocifissi di Giuliano, Antonio e Francesco da Sangallo.

Il 20 ottobre 1516, oltrepassati da poco i settant'anni, si spegneva a Firenze Giuliano da Sangallo (1445 circa-1516), uno degli artisti più autorevoli vissuti tra Quattro e Cinquecento. Il nome di Giuliano evoca oggi nell'immaginario comune l'età di Lorenzo il Magnifico, mirabili raccolte di disegni e grandiose architetture all'antica, simboli del più canonico Rinascimento fiorentino. Tuttavia, se la sua opera come architetto è universalmente conosciuta e ha ricevuto da tempo l'attenzione che merita, la sua esperienza come scultore è stata invece a lungo trascurata.<sup>132</sup> Basterebbero pochi passi della *Vita* congiunta di Giuliano e Antonio da Sangallo (1455 circa-1534) a confermare la confusione che un conoscitore dei fatti figurativi attento e penetrante come Vasari dimostra tutte le volte che informa sull'attività svolta dai essi in qualità di scultori e di maestri di legname. Attività, quest'ultima, che fu alla base della loro formazione, e alla quale i due fratelli furono avviati precocemente dal padre (Francesco di Bartolo Giamberti). Essa, inoltre, stando ai referti d'archivio raccolti tra Otto e Novecento da studiosi come Gaetano Milanesi e Cornelius von Fabriczy, dovette occuparli nell'arco di tutta la carriera.<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> I contenuti e le novità di questa sezione sono state presentate pubblicamente da chi scrive in occasione delle giornate di studio su *Giuliano da Sangallo*, 26° Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, in collaborazione con il Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut, a cura di Guido Beltramini, Howard Burns e Alessandro Nova, Vicenza, 7-9 giugno 2012. Sull'attività dei Sangallo, particolarmente di Giuliano e Antonio, nell'ambito della scultura, di fondamentale importanza sono ancora oggi le ricerche documentarie condotte fra Otto e Novecento da Cornelius von Fabriczy, *Giuliano da Sangallo*, in 'uch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen', XXIII, 1902, pp. 1-42. Allo studioso tedesco si deve, inoltre, un contributo miliare nel generale processo di rivalutazione critica della scultura toscana in legno e terracotta, dove anche i Crocifissi dei Sangallo occupano uno spazio: Idem, *Kritisches Verzeichnis* cit., 1909, pp. 31, 32. Sebbene superati, andranno comunque ricordati anche gli apporti di Gustave Clausse, *Les San Gallo*, 3 voll., Paris, 1900-1902, I, 1900, pp. 49 ss; Wolfgang Stechow, *Zum plastischen Werk des Giuliano da San Gallo*, in *Italienische Studien*, Leipzig 1929, pp. 138-143; Ulrich Middeldorf, *Giuliano da Sangallo and Andrea Sansovino*, in 'The Art Bulletin', XVI, 1934, pp. 107-115; e Giuseppe Marchini, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 1942. I contributi più rilevanti sull'attività svolta nell'ambito della scultura dai tre principali membri della famiglia (Giuliano, Antonio il Vecchio e Francesco) si devono certamente alla Lisner (M. Lisner, *Zum Bildhauerischen Werk der Sangallo*, in 'Pantheon', XXVII, 1969, 2/3, pp. 99-119, 190-208; Eadem, *Holzkrufixe* cit., 1970, pp. 85-93, note 101-158 [pp. 104-107]). A questi si sono aggiunte le proposte di Hildegard Utz ed Eugenio Luporini, che tuttavia non hanno trovato seguito nel dibattito critico: Hildegard Utz, *Giuliano da Sangallo und Andrea Sansovino*, in 'Storia dell'Arte', XIX, 1973, pp. 209-216; Eugenio Luporini, *Una proposta attributiva nel problema della formazione di Giuliano da Sangallo scultore*, in *Scritti in onore di Ottavio Morisani*, Università degli Studi di Catania, Catania 1982, pp. 181-226. Limitatamente ai Crocifissi, per un resoconto delle proposte attributive si veda, oltre, la nota 150.

<sup>133</sup> G. Vasari, *Le vite* cit., IV, 1976, pp. 131-152. Per la bibliografia di Fabriczy si veda la nota 132.

In particolare, nelle *Vite* risalta l'errata assegnazione che il Vasari fa di tutti i Crocifissi menzionati (essenzialmente cinque) al solo Antonio, mentre i documenti stabiliscono in tal senso un uguale apporto di Giuliano.<sup>134</sup> Le portate dell'estimo del 1487 e del 1498 ci assicurano infatti che in quel periodo i due fratelli conducevano insieme una “bottega dj lengnaiuolo” nei pressi dell'Opera di Santa Maria del Fiore; attività che un ennesimo referto, noto dai tempi del Fabriczy,<sup>135</sup> consente di anticipare al 1481, quando il giovane Antonio, in veste di “compagno” del fratello, ricevette un pagamento in sua vece “per chonto e parte del Chrocifisso” da porre sopra l'altare maggiore della Santissima Annunziata di Firenze (figg. 586-587).<sup>136</sup>

È lecito chiedersi, pertanto, se la deroga di Vasari sia la conseguenza di una svista o se piuttosto non sia il frutto di una scelta funzionale agli equilibri della narrazione, alla costruzione di un racconto, cioè, che, transcendendo le circostanze storiche, in più punti tende evidentemente a nobilitare Giuliano – intellettuale e sommo architetto di Lorenzo il Magnifico – rispetto ad Antonio, relegato inizialmente al ruolo di mero esecutore materiale dei progetti del fratello.<sup>137</sup> Non è un caso, allora, che il biografo assegni a quest'ultimo la pratica di una consuetudine meramente artigianale quale egli riteneva, appunto, l'intaglio del legno, e in particolare di Crocifissi; come si evince chiaramente dal passo in cui dice:

---

<sup>134</sup> Per un ragguaglio si vedano: C. von Fabriczy, *Giuliano da Sangallo* cit., 1902, p. 15, nn. 5-8 (dov'è pubblicata la documentazione relativa al *Crocifisso* di Giuliano della Santissima Annunziata di Firenze); gli aggiornamenti di M. Lisner, *Holzkrufix* cit., 1970, p. 86, nota 105-107 (p. 104), che, oltre ai referti d'archivio editi dal Fabriczy (*ibidem*, p. 86, nota 105 [p. 104]), rende noti tre inediti pagamenti riguardanti un perduto esemplare eseguito da Giuliano, nel 1495, per l'Ospedale degli Innocenti di Firenze (di cui purtroppo non è specificata la natura di rilievo o di figura a tutto tondo; *ibidem*, p. 86, nota 106 [p. 104]), e il *Crocifisso*, ugualmente disperso ma ricordato dal Vasari, scolpito da Antonio il Vecchio, nel 1514, per la Compagnia dello Scalzo di Firenze (*ibidem*, p. 86, nota 107 [p. 104]).

<sup>135</sup> C. von Fabriczy, *Giuliano da Sangallo* cit., 1902, p. 15.

<sup>136</sup> “E adi IIII° di febr[aio] 1480 [stile fiorentino 1481] fior[ini] due larghi paghati ad Ant[onio] suo compagno, e sono per chonto e parte del Chrocifisso ci fa per porre in chiesa”. Nonostante che nel 1482 l'opera fosse già collocata presso l'altare maggiore, l'ultimo pagamento a Giuliano risale al 1483. La rimozione del *Crocifisso* dall'altare maggiore ebbe luogo nel 1665. Prima di raggiungere l'odierno ricovero, nella seconda cappella a destra entrando nella chiesa, la scultura fu esposta per qualche tempo nel vestibolo della Cappella di San Luca, dove in seguito arrivò l'esemplare di Antonio il Vecchio proveniente dal distrutto complesso di San Gallo (M. Lisner, *Holzkrufix* cit., 1970, pp. 86-87 note 105, 109-110 [p. 104]).

<sup>137</sup> Non si tratterebbe, del resto, dell'unico caso all'interno delle *Vite*. Si pensi alla biografia parallela dei fratelli Antonio e Piero del Pollaiuolo, laddove l'autorità del Vasari per quasi tre secoli decretò la preminenza del primo a scapito del secondo, la cui figura solo in anni recenti ha recuperato una maggior consistenza. Si vedano in particolare gli studi di Aldo Galli, *Risarcimento di Piero del Pollaiuolo*, in ‘Prospettiva’, 109, 2003 (2004), pp. 27-58; Idem, *I Pollaiuolo*, Milano 2005.

“Ritornato Giuliano a Fiorenza, trovò che Antonio suo fratello, che gli serviva ne’ modegli, era divenuto tanto egregio che nel suo tempo non c’era chi lavorasse et intagliasse meglio di esso e massimamente Crocifissi di legno grandi, come ne fa fede quello sopra lo altar maggiore nella Nunziata di Fiorenza, et uno che tengono i frati di San Gallo in San Iacopo tra’ Fossi et uno altro nella Compagnia dello Scalzo, i quali sono tutti tenuti bonissimi”.<sup>138</sup>

Vasari, inoltre, attribuisce a Giuliano il merito di aver assolto il fratello più giovane dal magistero del legno per avviarlo con sé alla più eletta disciplina dell’architettura (“Ma egli lo levò da tale essercizio et alla architettura in compagnia sua lo fece attendere”).<sup>139</sup> Malgrado ciò, Antonio non dovette abbandonare del tutto quella consuetudine, se dobbiamo prestar fede a un successivo passo delle *Vite* in cui l’aretino – non senza contraddizione – informa di come poco tempo dopo la morte di Giuliano, nel 1516,

“Antonio, che mal volentieri si stava senza lavorare, fece due Crocifissi grandi di legno, l’uno dei quali fu mandato in Ispagna, e l’altro, per via di Domenico Buoninsegni, per il cardinale Giulio de’ Medici vicecancelliere fu portato in Francia” (opere, queste ultime, purtroppo andate perdute o non ancora identificate).<sup>140</sup>

Fu solo nella seconda metà del Novecento, con la decennale attività di ricerca portata avanti da Margrit Lisner, che lo studio della scultura dei Sangallo acquistò un’oggettiva rilevanza. Come la studiosa ha evidenziato in più occasioni – nel denso articolo pubblicato nella rivista ‘Pantheon’ nel 1969, confluito appena dopo nello storico volume sui Crocifissi lignei toscani del 1970 –,<sup>141</sup> è indubbio che l’intaglio di questa tipologia di opere abbia occupato una parte di primaria importanza nell’attività di questa grande famiglia di architetti, scultori e versatissimi maestri del legno. Attorno ai nomi di Giuliano, Antonio e Francesco da Sangallo (1494-1576) la studiosa radunò un nucleo costituito da undici esemplari. La realizzazione di queste opere, diverse per formato e livello di autografia, abbraccia l’arco cronologico di oltre un cinquantennio, consentendo di cogliere gli sviluppi della bottega sangallesca e di distinguere la maniera di Giuliano da quella del fratello Antonio e del figlio Francesco.

---

<sup>138</sup> G. Vasari, *Le vite* cit., IV, 1976, p. 139.

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>141</sup> M. Lisner, *Zum Bildhauerischen* cit., 1969 pp. 99-119, 190-208; Eadem, *Holzkruzifixe* cit., 1970, pp. 85-93, note 101-158 (pp. 104-107).

Venuti meno tre dei cinque esemplari ricordati da Vasari (quello documentato della Compagnia dello Scalzo e i due inviati in Spagna e in Francia), la Lisner poté contare per la sua ricostruzione solo sui restanti due: il *Crocifisso* un tempo sull'altare maggiore della Santissima Annunziata (opera documentata di Giuliano, databile tra il 1481 e il 1482, oggi nella seconda cappella a destra; figg. 586-587), e l'esemplare, proveniente dal distrutto convento di San Gallo, ora nel vestibolo della Cappella di San Luca dello stesso convento, che la studiosa ritenne eseguito materialmente da Antonio su una possibile idea di Giuliano (figg. 620-621).<sup>142</sup> Sulla base di questi pochi dati, la Lisner avviò la sua scrupolosa ricostruzione del catalogo sangallesco, rilevando come all'interno della produzione di questi maestri fossero presenti perlomeno tre indirizzi stilistici. Una prima tendenza, più apertamente legata ai modi di Giuliano, fa capo al citato prototipo un tempo sul principale altare della Santissima Annunziata; un secondo orientamento, derivato dal precedente ma stilisticamente più evoluto, è garantito dal citato esemplare di Antonio proveniente da San Gallo; infine, un terzo e più tardo indirizzo è testimoniato dal grande *Crocifisso* che si conserva nei depositi dell'Ospedale di Santa Maria Nuova (fig. 647), che, in virtù dei legami con i tardi esempi di Antonio e con opere più mature di Donatello (in particolare i pulpiti bronzei di San Lorenzo), la Lisner propose di restituire alla prima maturità di Francesco da Sangallo.<sup>143</sup>

Acquisito con il *Crocifisso* della Santissima Annunziata di Firenze un primo e importante tassello per la definizione del profilo di Giuliano scultore, la Lisner fu in grado di ascrivere alla mano del maestro un secondo, rilevante esemplare: il *Crocifisso* di piccolo formato, allora in collezione privata, che fino a non molto tempo fa si trovava presso l'antiquario di Torino Giancarlo Gallino (figg. 588-589, 591).<sup>144</sup> La lettura di

---

<sup>142</sup> Il convento agostiniano di San Gallo, al cui ampliamento Giuliano lavorò su richiesta di Lorenzo de' Medici a partire dal 1488, e che alla morte di quest'ultimo (1492) era già stato dotato di gran parte degli arredi, fu distrutto nel 1529, in previsione dell'assedio di Firenze da parte delle truppe di Carlo V. In quella circostanza la scultura venne trasferita nella chiesa di San Jacopo tra' Fossi, dove, in effetti, la ricorda Vasari (G. Vasari, *Le vite* cit., IV, 1976, p. 139). Con la soppressione del convento, nel 1808, e con la conseguente trasformazione del complesso di San Jacopo in presidio militare, nel 1849 il *Crocifisso* transitò temporaneamente presso l'Accademia delle Belle Arti di Firenze, dove sostò qualche tempo prima di trovare definitivo ricovero nel vestibolo della Cappella dei Pittori alla Santissima Annunziata di Firenze. Si veda M. Lisner, *Holzkrufix* cit., 1970, pp. 88-89, note 113-114 (p. 104).

<sup>143</sup> M. Lisner, *Holzkrufix* cit., 1970, pp. 87, 91-92, note 146-158 (pp. 106-107).

<sup>144</sup> M. Lisner, *Holzkrufix* cit., 1970, p. 88, nota 120 (p. 105). Legno intagliato e dipinto, 41,8x41,8 centimetri (la figura del Cristo); 82x44,5 centimetri (la croce, originale). Devo le misure di questo esemplare ai precedenti proprietari dell'opera, la famiglia Gallino, e alla cortesia di Aldo Galli. Il restauro del *Crocifisso* è stato eseguito dal laboratorio Nicola Restauri s.r.l. di Torino. Sull'opera si vedano: Giancarlo Gentilini, *Giuliano Giamberti detto Giuliano da Sangallo (Firenze 1443/1445-1516)*, in *Per la*

questi originali, stilisticamente tra loro molto vicini (figg. 590-591), ed esemplificativi del livello di perfezione formale raggiunto da Giuliano nel decennio 1480-1490, comprova il grado di consapevolezza col quale il maestro riflette e innova un modello universale come il *Crocifisso* brunelleschiano di Santa Maria Novella (1410 circa): “il più raro de’ Cristi [...] in Croce”.<sup>145</sup> Di questo importante archetipo Giuliano da Sangallo emula innanzitutto gli equilibri della testa: il trattamento lineare dei capelli, caratterizzati da due grandi ciocche che precipitano verso il basso, e scanditi sulla calotta da netti solchi ripartiti simmetricamente; il profilo terso del naso e i tratti decisi delle arcate sopracciliari, come del resto l’aspirazione a una resa verosimile e concreta della figura umana. L’interesse per l’anatomia, indotto in Giuliano da un assiduo contatto con le testimonianze del mondo antico, fece sì che egli guardasse con estrema ammirazione a quanto di meglio la modernissima Firenze tra il 1460 e il 1470 aveva prodotto, dopo Donatello, in materia di ripresa dall’antico e d’interesse per lo studio e la rappresentazione del corpo umano: in altre parole, come acutamente comprese la Lisner, Antonio del Pollaiuolo.<sup>146</sup>

Tanto il *Cristo* dell’Annunziata quanto il più evoluto e piccolo esemplare di collezione privata hanno tutta l’aria d’essere, infatti, un sentito omaggio agli esempi offerti del grande orafo fiorentino. Si tratta, cioè, di evocazioni entusiastiche volte al confronto sul motivo conduttore della figura umana colta in varie attitudini, così come il Pollaiuolo l’aveva pensata e immortalata in molti suoi disegni, incisioni, dipinti e sculture. Con la loro nervosa eleganza, le acutezze grafiche e l’accurata riproduzione del corpo umano, gli esemplari di Giuliano si pongono in un serrato dialogo con capolavori fondamentali del Pollaiuolo quali l’incisione dei *Dieci nudi in battaglia* (1460-1465; fig. 594) e le perdute *Fatiche di Ercole* dipinte per il Palazzo Medici di Via Larga (1460 circa; fig. 595), o lo stupendo *Crocifisso* in legno di sughero di San Lorenzo (proveniente dalla chiesa di San Basilio degli Ermini), scolpito da Antonio sul 1470 e a lui riconosciuto proprio da Margrit Lisner (figg. 592-593).<sup>147</sup> Un dialogo che, trascendendo dalle

---

*storia della scultura: materiali inediti e poco noti*, a cura di Massimo Ferretti, Torino 1992, cat. n. 2, pp. 22-31; Idem, *Proposta per Michelangelo giovane* cit., 2004, pp. 16, 56. Nel 2007 l’opera è rimasta invenduta a un’asta Dorotheum di Vienna (*Jubiläumsauktion. Antiquitäten, Möbel, Juwelen*, 25 april 2007, Wien, Casa d’aste Dorotheum, p. 81, n. 717).

<sup>145</sup> G. Richa, *Notizie istoriche* cit., III, 1755, p. 69.

<sup>146</sup> M. Lisner, *Holzkrufix* cit., 1970, pp. 87-88.

<sup>147</sup> Sul *Crocifisso* di Antonio del Pollaiuolo si veda Margrit Lisner, *Ein Kruzifixus des Antonio del Pollaiuolo in San Lorenzo in Florenz*, in ‘Pantheon’, XXV, 1967, pp. 319-328; Eadem, *Holzkrufix* cit.

specificità della tecnica e dei materiali, si può riscontrare analizzando anche alcune testimonianze grafiche di Giuliano da Sangallo. Si pensi, in particolare, a figure come il *Lucrezio* del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (1485 circa), cronologicamente prossimo al *Crocifisso* dell'Annunziata e intimamente legato all'esperienze del Pollaiuolo:<sup>148</sup> un raffronto con la vigorosa e atletica figura del *Milone di Crotone* (1465 circa), plasmata da quest'ultimo in stucco dorato e dipinto sullo scudo da parata del Louvre di Parigi, ritengo che sia eloquente in tal senso (figg. 596-597). Si tratta, in entrambi i casi, di còlte evocazioni dal mondo antico, dove affatto simile appare l'interesse per gli scorci arditi dei volti e la solidità dei corpi, per i ritmi tesi e strepitanti che definiscono i contorni delle figure.<sup>149</sup>

Tra le opere più rilevanti riconosciute dalla Lisner a Giuliano merita poi di essere ricordato il grande *Crocifisso* delle Oblate di Careggi (fig. 598). Per comprovare il riferimento al maestro sarà sufficiente indicare le numerose rassomiglianze che accomunano quest'ultimo intaglio al piccolo esemplare di proprietà privata.<sup>150</sup> Come nelle opere esaminate, il *Redentore* di Careggi presenta nell'insieme un impianto e una struttura dai forti connotati muscolari, e un'analogia indagine dei volumi e dei profili incisivi e nettamente evidenziati. Tornano, inoltre, la resa sensibile dell'epidermide e la forte svasatura del volto con gli zigomi sporgenti, i pronunciati rilevamenti del costato e l'elastica contorsione del ventre. L'agile ed energica figura del Cristo di Careggi presenta tuttavia anche alcune specificità, riconoscibili principalmente nella diversa modulazione della capigliatura (ora più folta e definita da ciocche tortuose che si

---

1970, pp. 74-75. Per quanto riguarda gli aspetti tecnici, rinvio alla relazione di Barbara Schleicher, in *Metodo e scienza: operatività e ricerca nel restauro*, catalogo della mostra a cura di Umberto Baldini [Firenze, 23 giugno 1982 - 6 gennaio 1983], Firenze 1982, cat. n. 4, pp. 50-53. Per i rimandi alle opere citate del maestro si veda invece A. Wright, *The Pollaiuolo Brothers* cit., 2005, pp. 75-87, 90-91, 176-181.

<sup>148</sup> Bernhard Degenhart, *Dante, Leonardo und Sangallo (Dante-Illustrationen Giuliano da Sangallos in ihrem Verhältnis zu Leonardo da Vinci und zu den Figurenzeichnungen der Sangallo)*, in 'Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte', VII, 1955, pp. 101-287, in part. p. 226.

<sup>149</sup> A. Wright, *The Pollaiuolo Brothers* cit., 2005, pp. 296-298.

<sup>150</sup> La Lisner riferì l'esemplare di Careggi essenzialmente a Giuliano, valutando la possibilità di un eventuale intervento di aiuti limitatamente all'intaglio delle braccia (M. Lisner, *Holzkrzifix* cit., 1970, pp. 89-90, note 131-132 [pp. 105-106]). I dati emersi dal recente restauro hanno confermato la sostanziale autografia dell'opera. Si veda M. Branca, *La "cappelletta" delle reliquie della chiesa di Careggi e alcune note sul patrimonio delle Oblate*, in *Il tesoro liturgico dell'Ospedale di Santa Maria Nuova di Firenze*, a cura di Mirella Branca, Cristina De Benedictis, Esther Diana, Mara Miniati, Brunella Teodori, Firenze 2009, pp. 50-55, in part. pp. 50-51, figg. 1-2, nota 1 (p. 55). Si veda inoltre Francesco Caglioti, *Il Crocifisso di San Biagio: da Antonio da Sangallo il Vecchio a suo nipote Francesco*, in *Il Crocifisso sangallescò della chiesa di San Biagio a Petriolo a Firenze. Studi e restauro*, a cura di Mirella Branca, Signa (Firenze) 2011, pp. 37-53, in part. p. 38.



riversano sulle spalle) e nell'aspetto maggiormente teso e tormentato delle dita dei piedi, che preludono a soluzioni proprie di Antonio il Vecchio nei suoi grandi Crocifissi di primo Cinquecento. Come per il piccolo intaglio di collezione privata, anche per il *Crocifisso* delle Oblate di Careggi la datazione si attesta bene nell'ultimo decennio Quattrocento, ma con una percepibile progressione cronologica, come sembrano indicare l'esuberante trattamento dei capelli e, soprattutto, la maggior distanza formale dal prototipo della Santissima Annunziata.

In termini non del tutto dissimili è possibile leggere anche il *Crocifisso* processionale della parrocchiale di Monterchi (Arezzo; figg. 599-601), nel quale la Lisner evidenziò opportunamente l'intervento di un collaboratore, riconoscibile soprattutto nell'elaborazione delle braccia e della testa. In conformità con l'intaglio di Careggi, anche il *Cristo* di Monterchi propone una riedizione muscolarmente potenziata dell'esemplare di piccolo formato già di proprietà Gallino, dal quale diverge principalmente nella posa, ora più inquieta e instabile, e nella scansione meno fluida della superficie della figura, resa ossuta, plasticamente aspra e spigolosa.<sup>151</sup>

Dopo le fondamentali ricognizioni della Lisner, gli incrementi al *corpus* dei Crocifissi dei tre principali membri della famiglia dei Sangallo sono stati minimi e, in gran parte, discutibili.<sup>152</sup> A parte il recupero di alcune testimonianze d'archivio che consentono di

---

<sup>151</sup> M. Lisner, *Holzkruzifixe* cit., 1970, p. 88, nota 122 (p. 105). Legno intagliato e dipinto, 82x85 centimetri. Per un diverso parere, con attribuzione *tout court* dell'opera a Giuliano da Sangallo, si veda A. Giannotti, *Schegge fiorentine* cit., 2004, p. 151; Eadem, *Percorso tra la scultura* cit., 2008, p. 240.

<sup>152</sup> Tra i tentativi volti ad ampliare il catalogo dei Crocifissi di Giuliano da Sangallo, si vedano: Enzo Carli, *Su due terrecotte fiorentine*, in 'Antichità viva', XXXIII, 1994, 2/3 pp. 13-17, il quale ipotizza di attribuire al maestro un frammentario *Cristo* in terracotta di collezione privata reso noto una ventina d'anni prima da Parronchi come opera della "Scuola del Verrocchio" (Alessandro Parronchi, *L'autore del Crocifisso di Santa Croce: Nanni di Banco*, in 'Prospettiva', 6, 1976, pp. 50-55, nota 23 [p. 55]); e Lorenzo Lorenzi, *Proposte per le due terrecotte fiorentine: Giuliano da Sangallo e il Maestro del Crocifisso di Saint-Germain-des-Près*, in 'Paragone', XLVII, 1996 (1997), 8/10, pp. 180-186, tav. 75, che ha pensato di riferire al maestro un secondo esemplare fiorentino in terracotta (già in collezione Gigli-Campana) oggi al Victoria and Albert Museum di Londra. Per quanto riguarda invece Antonio il Vecchio, fatta salva la riscoperta di alcuni referti d'archivio che confermano la sua paternità per il *Crocifisso* della chiesa di Sant'Agostino a Montapulciano, non sono emerse nuove opere (per i documenti poliziani si veda Laura Martini, in *Memorie d'arte antica: restauri a Montepulciano*, catalogo della mostra a cura di Laura Martini [Montepulciano, Chiesa di San Francesco, 9 maggio - 6 luglio 2003], Montepulciano 2003, cat. n. 7, pp. 26-28). Diverso è invece il caso di Francesco da Sangallo, il cui catalogo ha registrato perlomeno tre proposte, due delle quali assolutamente discutibili. Si vedano rispettivamente: A. Parronchi, *Les Crucifix de bois* cit., 1972, pp. 56-67, nota 30 (p. 67), fig. 32 (p. 66); Idem, *Proposta per la "Pietà" di Palestrina*, in *Opere giovanili di Michelangelo*, III, *Miscellanea Michelangiolesca*, Firenze 1981, pp. 189-213; e Francesco Ortenzi, *Formazione e ascesa di Francesco da Sangallo*, in 'Proporzioni', VII-VIII, 2006-2007 (2009), pp. 49-66, nota 21 (p. 52), fig. 56. Per quanto riguarda la terza, e fin qui unica reale acquisizione al catalogo di Francesco, ossia il *Crocifisso* recentemente confluito al Museo di Oberlin (Ohio), si veda, oltre, la nota 168.

convalidare l'attribuzione ad Antonio del grande esemplare della chiesa di Sant'Agostino a Montepulciano, posticipandone peraltro la datazione dal 1520-1525, indicato dalla Lisner, al 1533 (fig. 628),<sup>153</sup> una sola nuova scoperta è giunta ad arricchire il catalogo: il piccolo *Crocifisso* di Francesco da Sangallo che, dopo aver sostato a lungo in collezione privata, è approdato nel 2004 nelle raccolte dell'Allen Memorial Art Museum di Oberlin, in Ohio (figg. 652-653).<sup>154</sup> Le ricerche condotte nell'ambito di questa tesi consentono tuttavia di ampliare in modo sostanziale il quadro delle conoscenze, introducendo nuovi tasselli per la comprensione di questa importante bottega.

*Giuliano da Sangallo.  
Il Crocifisso della pieve di Montisi (Siena)*

Il ritrovamento di un inedito *Crocifisso* ligneo di Giuliano da Sangallo tra gli arredi della pieve della Santissima Annunziata di Montisi costituisce una delle novità più rilevanti di questo capitolo.

Della scultura ignoriamo l'originaria provenienza, sebbene le sue ridotte dimensioni ne assicurino l'originaria destinazione privata (figg. 604-610, 613, 615-616, 618).<sup>155</sup> La figura, scolpita in un sol pezzo a esclusione delle braccia, versa purtroppo in uno stato di conservazione non ottimale. Il supporto ligneo è moderatamente consunto dai tarli e, allo stato attuale, l'intera superficie dell'opera è compromessa da uno strato di doratura moderna che ne pregiudica la percezione del modellato. Le commettiture degli arti superiori sono rafforzate da piccoli pioli di legno infissi in prossimità delle spalle. Oltre la patina di superficie, dove sono presenti numerosi sollevamenti e cadute, è possibile intravedere tracce significative di una policromia più antica. Quest'ultima evidenza delle piccole abrasioni e, sebbene alterata e inscurita, si distingue per il tono roseo dell'incarnato, il castano dei capelli, e il violetto stinto del perizoma. Sono venute meno gran parte delle dita delle mani e del piede destro. Il perizoma, riccamente modulato in pieghe corpose e acciaccate, di forte resa plastica, è ottenuto, come da prassi, con della tela ingessata e dipinta; paiono modellati in gesso e dipinti anche i densi fiotti di sangue

---

<sup>153</sup> L. Martini, in *Memorie d'arte antica* cit., 2003, cat. n. 7, pp. 26-28.

<sup>154</sup> Si veda la nota 168.

<sup>155</sup> Legno intagliato e dipinto, 42,5x38,5 centimetri (la figura del Cristo); 73x43,3 centimetri (la croce, probabilmente originale).

che erompono dal costato. La croce, assottigliata nella parte inferiore per agevolare l'innesto su di una base, non pervenuta, parrebbe ancora quella originale; non lo sono invece la modanatura sommitale e il cartiglio, i cui caratteri formali sono distintamente più moderni.

Nonostante le alterazioni dovute alla fastidiosa doratura, l'apparenza grandiosa e l'ostentata bravura nel restituire l'immagine di corpo in perenne tensione, come del resto la resa sottile e irreprensibile dell'intaglio, e la forte carica drammatica della testa, che si flette sulla spalla producendo lo spostamento del bacino, sono parsi fin da subito i medesimi osservati nei rari Crocifissi di Giuliano da Sangallo. Del resto, i profondi rapporti che connettono l'intaglio di Montisi tanto al grande prototipo della Santissima Annunziata quanto all'esemplare di collezione privata ne garantiscono oltre ogni ragionevole dubbio l'appartenenza alla serie (figg. 611-612, 614). Il *Redentore* della Santissima Annunziata di Firenze (1481-1482) rappresenta senza dubbio l'opera stilisticamente più vicina al nostro esemplare. Le due sculture esprimono infatti il medesimo compatto vigore fisico, un'analogia resa delle capigliature e una notevole coerenza nella definizione dei volti (figg. 624-615). Ciononostante, definire l'esatta cronologia del *Crocifisso* di Montisi non è così semplice. L'articolazione più complessa della piccola figura trova solo un riscontro parziale nel capolavoro fiorentino. Anzi, si direbbe che nell'esemplare 'senese' il dramma dell'agonia sulla croce è interpretato con maggiore enfasi, come indicano l'intonazione espressiva e l'acume psicologico con cui Giuliano descrive il volto sofferente del Redentore, o l'accresciuta capacità di animare l'anatomia, che, in alcuni punti, ad esempio la modellazione del torace e il prepotente delinarsi dei tendini e dei muscoli sotto pelle, giunge a effetti di virtuosismo sostanzialmente inediti nella produzione del maestro, tali da giustificare una datazione più avanzata.

In questa preziosa testimonianza, dunque, che precede probabilmente di qualche tempo le grandi statue di *Ercole* e *Sansone* scolpite in pietra da Giuliano per il monumentale Camino di Palazzo Gondi a Firenze (1490-1501), gli effetti di monumentalità accentuata, la solida tornitura del corpo e l'intonazione fortemente patetica della testa – descritta adesso da piccoli ciuffi di barba accuratamente disposti, alla maniera dell'*Ercole* del Camino Gondi –, si direbbero anticipare soluzioni che saranno proprie

della scultura d'inizio Cinquecento (figg. 616-617).<sup>156</sup> Non è evidentemente da sottovalutare, anche nel caso dell'opera in esame, il rapporto con i modelli di Antonio del Pollaiuolo, da cui dipendono quei profili agili e spigolosi, e quegli scatti improvvisi, che accendono la figura di Montisi di un dinamismo sorprendente (figg. 618-619).

*Antonio da Sangallo.*

*Il Crocifisso della Collegiata dei Santi Lorenzo e Apollinare a Sarteano (Siena)*

Ancora nel segno dei Sangallo, ma questa volta di Antonio, si colloca la seconda novità: il *Crocifisso* di piccolo formato che oggi si conserva nella sagrestia della Collegiata dei Santi Lorenzo e Apollinare a Sarteano, in provincia di Siena (figg. 636-638, 639, 642).<sup>157</sup>

L'esemplare ha subito nel tempo alcune manomissioni, come indicano i densi strati di ridipintura moderna che caratterizzano l'odierna superficie, sotto dei quali, da alcune cadute della pigmentazione (in particolare sulla tibia vicino al ginocchio sinistro), è percepibile una stesura di colore più antica. La figura è intagliata in tre parti di legno distinte: un blocco di maggiori dimensioni costituisce l'intero corpo (dalla testa ai piedi) e due minori le braccia. Sono venute meno l'antica croce col cartiglio, così come gran parte delle dita della mano destra (di cui rimane solo il mignolo), il medio, l'anulare e il mignolo della mano sinistra, e infine l'alluce del piede destro. Benché snaturato dalla coloritura tardo-novecentesca, il perizoma è ancora quello originale, modellato in tela ingessata e dipinta. Risale a pochi decenni fa la grossolana risistemazione del polso destro, come si ricava dalla documentazione fotografica della Soprintendenza di Siena.

Mai pubblicato prima d'ora, nell'alterna fortuna che caratterizza questa tipologia di manufatti il *Crocifisso* della Collegiata di Sarteano è stato fin qui sommariamente classificato come opera di un'autore ignoto del XVI o XVII secolo. Come molte immagini venerate, anche questo *Crocifisso*, una volta l'anno, è oggetto di particolare culto durante le celebrazioni paraliturgiche del Venerdì Santo. Che non si tratti di un simulacro da processione, tuttavia, lo assicurano le modeste dimensioni, che ne individuano, a rigore, l'originaria destinazione privata.

---

<sup>156</sup> Sul Camino di Palazzo Gondi si veda la scheda di Giancarlo Gentilini, in *Il Giardino di San Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo*, catalogo della mostra a cura di Paola Barocchi [Firenze, Casa Buonarroti, 30 giugno - 19 ottobre 1992], Cinisello Balsamo (Milano) 1992, cat. nn. 7-8, pp. 45-47 (che, tuttavia, dice le due figure modellate in terracotta e dipinte).

<sup>157</sup> Legno intagliato e dipinto, 43x42,7 centimetri (la figura del Cristo). La croce non è originale.

A orientare la definizione stilistica della figura di Sarteano verso Firenze, e in direzione di una specifica bottega del legno, contribuiscono diversi fattori. L'esemplare appartiene infatti a un gruppo di opere strettamente legate tra loro da una serie non comune di aspetti stilistici e di valori d'intaglio. In particolare, nonostante le ridotte dimensioni, il nostro *Crocifisso* dialoga *vis à vis* con i risultati ottenuti da Antonio da Sangallo nei suoi straordinari esemplari databili nei primi trent'anni circa del Cinquecento: il *Crocifisso* della chiesa di San Domenico a Fiesole (1520 circa; figg. 627, 630, 632, 635, 640-641), scoperto e riferito per la prima volta al maestro dai coniugi Walter ed Elisabeth Paatz,<sup>158</sup> e la rammentata figura, adesso documentata al 1533, scolpita da Antonio negli ultimi anni di vita per la chiesa di Sant'Agostino a Montepulciano (figg. 628, 631, 633-634, 643).<sup>159</sup> Assieme all'intaglio di Sarteano questi rari esemplari costituiscono un nucleo stilistico omogeneo, le cui lievi oscillazioni formali si giustificano pienamente nel contesto di una produzione estesa nel tempo.

Compiendo un passo indietro, nella percezione di un'opera giovanile di Antonio come il grande *Crocifisso* del convento di San Gallo, oggi nel vestibolo della Cappella dei Pittori alla Santissima Annunziata di Firenze (figg. 620-621, 623-625, 629), sembra di cogliere per la prima volta quell'equilibrio esclusivo fra densità plastica e sublimazione dell'anatomia, ancora legate agli esempi di Giuliano da Sangallo (in particolare al *Crocifisso* già Gallino o al più evoluto testimone delle Oblate di Careggi) e di Antonio del Pollaiuolo (fig. 622), destinato a divenire per tempo uno dei tratti inconfondibili dei

---

<sup>158</sup> I coniugi Paatz furono i primi a individuare nell'esemplare oggi in San Domenico a Fiesole (altezza: 166 centimetri), proveniente con ogni probabilità dalla chiesa della Nunziata di Firenze, un possibile *Crocifisso* di Antonio databile intorno al 1500 (W. ed E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz* cit., IV, 1940, p. 403). L'argomento fu in seguito ripreso e approfondito dalla Lisner (M. Lisner, *Holzkruzifixe* cit., 1970, pp. 90-91, note 136-142 [p. 106]), la quale, oltre a chiarire l'importanza dell'esemplare nell'ambito della produzione sangallesc, ne ipotizzò una datazione tra il 1510 e il 1520 (propendendo più per la seconda metà del decennio). Da ultimo è giunto il parere di Francesca Petrucci, che ha posticipato la cronologia dell'opera al 1525-1530 circa (Francesca Petrucci, in *L'officina della maniera* cit., 1996, cat. n. 7, p. 86).

<sup>159</sup> Si veda L. Martini, Maria Ida Giannelli, in *Memorie d'arte antica* cit., 2003, cat. n. 7, pp. 26-28, cat. n. 7, p. 86; da ponderare con i pareri già espressi da Margrit Lisner, che, non essendo a conoscenza della documentazione, propose di datare la scultura tra il 1520 e il 1525 (M. Lisner, *Holzkruzifixe* cit., 1970, p. 91, note 143-145 [p. 106]). Sul *Crocifisso* poliziano si vedano anche: Bruno Santi, in *Umanesimo e Rinascimento a Montepulciano*, catalogo della mostra a cura di Antonio Sigillo [Montepulciano, 16 luglio - 15 dicembre 1994], Montepulciano 1994, cat. n. 6.3, pp. 64-65; Riccardo Pizzinelli, in *Scultura a Montepulciano dal XIII al XX secolo*, Montepulciano 2003, n. XLI, pp. 94-95.

più moderni esemplari del maestro:<sup>160</sup> un tipo di elaborazione formale, ovverossia, più attenta alla definizione delle masse e alla spettacolarizzazione dei volumi che agli aspetti grafici e minuti dell'intaglio. Si tratta, in fin dei conti, dell'ovvia distanza che passa fra una soluzione ancora squisitamente quattrocentesca e un'altra, in due varianti, da "maniera moderna". I volumi dei grandi Crocifissi di Fiesole e Montepulciano si dilatano, infatti, con maggiore enfasi; e i loro effetti di gigantismo anatomico, d'ipertrofia muscolare, che conferiscono alle figure l'aspetto di maestosi Ercoli inchiodati sulla croce, li rendono affatto unici nel loro genere (figg. 627-628). Con la loro cronologia più avanzata, queste impressionanti opere d'intaglio, così cariche di vigore espressivo da poter rivaleggare con certi esiti della coeva scultura in marmo o in bronzo, s'inseriscono perfettamente nella cultura del loro tempo (figg. 644-645).<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> Diversamente da quanto affermò Vasari (G. Vasari, *Le vite* cit., IV, 1976, p. 139), che riconobbe l'opera al solo Antonio, la Lisner ipotizzò invece una realizzazione in concorso con Giuliano, cui la studiosa riferì la possibile ideazione dell'opera (M. Lisner, *Holzkrufix* cit., 1970, pp. 88-89). Pur essendo comprensibile, tale distinzione non sembra accordare il giusto merito ad Antonio, maestro a quelle date (1490 circa) indubbiamente legato al fratello ma ormai del tutto in grado di operare in autonomia (si veda in particolare F. Caglioti, *Il Crocifisso di San Biagio* cit., 2011, pp. 40-45). Il *Crocifisso* proveniente dal convento di San Gallo è dunque la prima opera riconducibile al giovane Antonio. In essa, caratteri come l'impostazione frontale del corpo, la lieve torsione del busto e la dolce ricaduta della testa non possono che rinviare a quelle soluzioni adottate da Giuliano, sull'esempio del Pollaiuolo, nei suoi Crocifissi scalabili fra gli anni ottanta e novanta del Quattrocento, che il giovane Antonio traduce però in forme plasticamente più strutturate, caratterizzate da una maggiore ampiezza e densità di volumi, e da una spiccata propensione a una resa monumentale della figura umana.

Alla produzione dei Sangallo è possibile ricondurre, a mio parere, anche un altro rilevante esemplare. Mi riferisco al *Crocifisso* che si conserva nel parlatorio del monastero di San Clemente a Prato (fig. 626), pubblicato alcuni anni fa da Lorenzo Lorenzi come opera di un collaboratore di Baccio da Montelupo attivo agli inizi del Cinquecento (Lorenzo Lorenzi, *Per due sculture fiorentine del Rinascimento*, in 'Prato', 90-91, 1997, pp. 107-115, in part. pp. 112-114). Per quanto mi è possibile constatare dall'unica, e peraltro poco leggibile, fotografia pubblicata, chi ha intagliato l'esemplare di San Clemente a Prato era ben al corrente delle opere scolpite nella bottega dei Sangallo intorno al 1490 circa. Da un punto di vista stilistico tali intagli dimostrano rispetto al nostro notevoli punti di contatto: dall'impostazione frontale e perfettamente bilanciata della figura, al risalto plastico dei muscoli; dalla modellazione del perizoma, costruito per sovrapposizione incrociata di lembi di stoffa, ad alcuni dettagli della modellatura della testa. Malgrado qualche apparente incertezza nell'intaglio della mano destra, il testimone di Prato si colloca su di un livello qualitativo nettamente superiore rispetto a opere accertate della bottega sangallesca, quali ad esempio il *Cristo a braccia mobili* di Santa Trinita a Firenze o il piccolo esemplare che si conserva in Santo Spirito (M. Lisner, *Holzkrufix* cit., 1970, p. 90, note 133-135 [p. 106]; figg. 602-603). Le coordinate evidenziate ammettono dunque, con assoluta certezza, che si tratta di una rilevante testimonianza sangallesca. In attesa di compiere delle verifiche sull'opera, e nell'impossibilità d'indicare per il momento dei dati più concreti circa una possibile paternità, mi limito qui a osservare che la consanguineità che l'intaglio di Prato rivela con la produzione di questi maestri conforta una datazione, seppur orientativa, nell'ultimo decennio del Quattrocento.

<sup>161</sup> Dei paralleli stilistici sono stati evocati dalla Lisner (M. Lisner, *Holzkrufix* cit., 1970, p. 91, note 140-142 [p. 106]) con la piccola figura bronzea del *Mercurio mediceo* oggi al Fitzwilliam Museum di Cambridge (*The Boscawen Collection at the Fitzwilliam Museum, Cambridge*, in 'The Burlington Magazine', CXXXIX, 1997, pp. 907-912, in part. p. 908 n. 2), modellato da Giovan Francesco Rustici, tra il 1515 e il 1520, per la fontana del Palazzo Medici di Via Larga (Francesco Caglioti, *Il perduto 'David mediceo' di Giovan Francesco Rustici e il 'David' Pulsky del Louvre*, in 'Prospettiva', 83-84,



Ritengo, infatti, che le opere di Antonio testimonino in maniera esemplare la forte vitalità della scultura lignea fiorentina nei primi decenni del Cinquecento, almeno per quanto riguarda l'intaglio di Crocifissi, dei quali, anche se *obtorto collo*, persino il Vasari è costretto talvolta ad ammettere l'importanza.<sup>162</sup>

Entro tale quadro di riferimento andrà considerata la piccola figura di Sarteano. Le verifiche effettuate mi hanno infatti convinto che a Fiesole, Montepulciano e Sarteano non si tratta di sculture solo stilisticamente molto vicine, ma di opere di un medesimo artista. I dati stilistici assicurano, oltre ogni dubbio, che siamo di fronte a una preziosa testimonianza di Antonio; una circostanza che spinge a ritenere l'esemplare di Sarteano eseguito in un momento alquanto avanzato nell'elaborazione della serie: una fase compresa probabilmente tra l'esecuzione dello splendido capolavoro di Fiesole, databile intorno al 1520 circa, e l'esemplare documentato di Montepulciano (1533).

Anche se la ridipintura compromette fortemente il giudizio sulla qualità, è proprio in questi due testimoni che il *Crocifisso* di Sarteano trova i suoi riferimenti più immediati. Si mettano accanto, solo per fare alcuni esempi, le *silhouettes* delle tre figure: esse rivelano delle strutture molto affini, nella resa tattile delle superfici, nei tratti segnati del volto, nell'intreccio incredibilmente fluido dei capelli e delle lunghe ciocche ondulate che scendono sulle spalle. Anche la struttura del perizoma, a giudicare dal complesso sistema di pieghe che si aprono a ventaglio (da sinistra verso destra) lasciando scoperto il dorso di una gamba, si direbbe la medesima riscontrata negli esemplari facenti capo a questa serie, tanto i moderni Crocifissi di Antonio (in particolare l'intaglio di Montepulciano) quanto il precedente di Giuliano a Montisi.

Il caso del *Crocifisso* di Sarteano consente d'intravedere con maggiore chiarezza quanto ricca e intensa fosse l'attività di questi scultori ancora nei primi decenni del Cinquecento; gli anni, cioè, che vedono passare le redini della bottega dei Sangallo dalle mani di Antonio a quelle del nipote Francesco.

---

tra il 1515 e il 1520, per la fontana del Palazzo Medici di Via Larga (Francesco Caglioti, *Il perduto 'David mediceo' di Giovan Francesco Rustici e il 'David' Pulsky del Louvre*, in 'Prospettiva', 83-84, 1996, pp. 80-101, in part. pp. 88, 89, Appendice n. 2 [p. 91]; Idem, *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, 2 voll., Firenze 2000, I, pp. 361, 372-379). Sul *Mercurio mediceo* si vedano inoltre: Charles Loeser, *Gianfrancesco Rustici*, in 'The Burlington Magazine', LII, 1928, pp. 260-273, in part. p. 266; Sherly E. Reiss, *Cardinal Giulio de' Medici as a patron of art, 1513-1523*, Ph. D. thesis, Princeton University 1992, pp. 450-453, note 62-83 (pp. 492-493).

<sup>162</sup> G. Vasari, *Le vite* cit., IV, 1976, pp. 139, 149.

*Francesco da Sangallo.*

*Il Cristo a braccia mobili di Santa Croce sull'Arno (Pisa).*

L'aver stabilito che il grande *Crocifisso* ligneo dell'Ospedale di Santa Maria Nuova a Firenze (figg. 647, 649) è opera di Francesco da Sangallo si deve, com'è noto, a Margrit Lisner.<sup>163</sup> La studiosa fu infatti la prima a intuire la sostanziale continuità stilistica che poneva questa importante scultura in evidente rapporto con la tarda produzione di Antonio. Ai Crocifissi di San Domenico a Fiesole e di Sant'Agostino a Montepulciano il *Cristo* delle Oblate di Santa Maria Nuova si apparenta, infatti, in molteplici aspetti: per la potente struttura del corpo, per le grandi masse di capelli che si avvolgono in ciocche pesanti sulle spalle, così come per il modo di concepire la corona di spine intagliata nello stesso massello della testa. Tuttavia, rispetto ai prototipi di Antonio da Sangallo, il *Cristo* di Santa Maria Nuova presenta anche delle evidenti differenze, ad esempio nel mutato equilibrio della figura, che abbandona il punto di visione frontale tipico dei grandi esemplari di Antonio, nell'intensificazione espressiva, nell'inasprimento delle superfici, e, infine, nella conduzione meno sottile dell'intaglio (figg. 646-647). Come fondatamente rileva la Lisner, si tratta dell'opera di un maestro dal temperamento robusto, che compie la propria formazione nella bottega di Antonio, ma che allo stesso tempo è capace di guardare con estrema disinvoltura alle potenzialità espressive offerte ancora nel corso della prima metà del Cinquecento dalle opere del grande Donatello. A questa combinazione di elementi si devono infatti collegare tanto il ricorso a un'intensa modulazione chiaroscurale quanto la predilezione per i ritmi franti e abbreviati delle superfici. I segni di questo personale modo di unire gli stilemi del Donatello più maturo con quelli dell'ultima produzione di Antonio si manifestano inoltre nell'intonazione teatrale della figura, che si articola con pesantezza sul legno

---

<sup>163</sup> M. Lisner, *Holzkruzifixe* cit., 1970, pp. 87, 91-92, note 146-154, 157-158 (pp. 106-107). Per i ragguagli sul restauro si vedano Brunella Teodori, Anna Fulimeni, Marco Fioravanti, Marcello Spampinato, *Il Crocifisso di Francesco da Sangallo dell'Ospedale di Santa Maria Nuova a Firenze. Restauro indagini e alcune osservazioni sulla tecnica costruttiva*, in 'Kermes', XXII, 2009, 76, pp. 51-66. Il riferimento dell'opera a Francesco da Sangallo è stato unanimemente accolto dalla critica, come dimostrano i pareri di Ortenzi (Francesco Ortenzi, *Per il giovane Francesco da Sangallo*, in 'Nuovi studi', XII, 2006, pp. 71-84, in part. nota 15 [p. 81]) e, soprattutto, di Francesco Caglioti. In disaccordo con i dubbi avanzati in sede di restauro circa la pertinenza dell'attuale perizoma alla scultura, Caglioti ha ritenuto giustamente il drappo coerente con lo stile del maestro, sia per i richiami ancora evidenti alle soluzioni adottate da Antonio il Vecchio nel perizoma del *Crocifisso* di San Domenico a Fiesole, sia per la rilettura che Francesco da Sangallo offre delle tipologie sperimentate da Donatello in collaborazione con Bartolomeo Bellano nel pergamo bronzeo di San Lorenzo (F. Caglioti, *Il Crocifisso di San Biagio* cit., 2011, pp. 37-53, in part. nota 18 [p. 53]).

della croce e s'impone all'osservatore per la cupa espressività del volto. Questo tipo di elaborazione ha rammentato alla Lisner la durezza e la brutalità di alcune scene dei pergami bronzei di San Lorenzo, opere estreme del grande Donatello nelle quali ha inciso notoriamente anche l'apporto di Bartolomeo Bellano (figg. 648-649).

Affermata la paternità di Francesco, sul fronte della cronologia la Lisner propose una datazione relativamente precoce nel percorso dell'artista, collocando l'opera nella seconda metà degli anni venti del Cinquecento.<sup>164</sup> Tale ipotesi fu argomentata dalla studiosa facendo perno sull'esistenza di un'ulteriore testimonianza: un *Crocifisso* del Venerdi Santo della chiesa di San Biagio a Petriolo (Firenze) che è stato oggetto di un recente restauro (figg. 661-663).<sup>165</sup> Quest'opera di medio formato databile nella seconda metà degli anni venti del Cinquecento, indubbiamente meno risolta sul piano qualitativo se confrontata con gli esemplari fin qui rievocati, fu argutamente interpretata dalla Lisner come un lavoro eseguito nella tarda bottega di Antonio su progetto del giovane Francesco da Sangallo, cui spetterebbero sia l'ideazione complessiva della figura sia l'invenzione del caratteristico perizoma, tenuto da una corda che lascia scoperta la coscia sinistra.<sup>166</sup> Come ha precisato ultimamente Francesco Caglioti, il testimone di Petriolo rappresenta un caso emblematico per comprendere il dialogo tra Antonio e il nipote Francesco. Un dialogo che, a mio parere, si percepisce bene anche in uno dei numeri fondamentali del catalogo delle opere della prima maturità di Francesco come il *San Giovanni Battista* del Bargello di Firenze, la cui testa, se confrontata con quella del *Cristo* di Montepulciano, rivela quanto intenso dovette essere il rapporto tra zio e nipote durante il terzo decennio del Cinquecento (figg. 650-651). D'altro canto, la definizione solida e l'impianto monumentale del *Crocifisso* di Petriolo rientrano perfettamente nei tardi indirizzi stilistici delle creazioni di Antonio, apparentandosi strettamente con gl'intagli di Fiesole e, soprattutto, di Montepulciano, come confermano diversi fattori: l'ampiezza e la spettacolarizzazione del corpo umano, l'esistenza – non scontata – di una corona di spine lavorata nel medesimo legname della testa, e la configurazione delle pieghe del perizoma, contraddistinto nell'esemplare di Petriolo da un lembo di stoffa stretto sui fianchi da un canapo. Lo scivolamento del corpo verso sinistra rispetto

---

<sup>164</sup> *Ibidem* pp. 92-93.

<sup>165</sup> *Ibidem* p. 93, note 155-156 (p. 107). Il *Cristo* di San Biagio a Petriolo misura 91x86 centimetri.

<sup>166</sup> *Ibidem* p. 93.

all'asse della croce e la recrudescenza delle fibre muscolari appaiono invece più in linea con l'esemplare di Francesco, presso l'Ospedale Santa Maria.<sup>167</sup>

A queste testimonianze si aggiunge inoltre un successivo esemplare. Nel 2001, fra le opere dell'importante vendita all'asta promossa dagli eredi dell'antiquario fiorentino Carlo De Carlo, figurava un autografo *Crocifisso* di Francesco: il pregevole intaglio di piccolo formato che, dal 2004, si trova nelle collezioni dell'Allen Memorial Art Museum di Oberlin in Ohio (figg. 652-653).<sup>168</sup> Secondo Giancarlo Gentilini, l'esecuzione di quest'ultimo si attesta nel secondo decennio del Cinquecento (1515-1520 circa);<sup>169</sup> nel medesimo periodo, inoltre, lo studioso situa anche la realizzazione del *Crocifisso* maggiore di Santa Maria Nuova. Dello stesso avviso non è tuttavia Francesco Caglioti, che, in sintonia con la Lisner, posticipa la datazione di quest'ultima opera tra il 1525 e il 1530.<sup>170</sup>

In questo contesto si colloca la terza novità di questo capitolo: il *Crocifisso* a braccia mobili del convento delle agostiniane di Santa Cristiana a Santa Croce sull'Arno (Pisa), che a mio modo di vedere presenta forti nessi con la produzione della prima maturità di Francesco (figg. 654-659).

---

<sup>167</sup> F. Caglioti, *Il Crocifisso di San Biagio* cit., 2011, pp. 45-49. Oltre a confermare i nessi dell'opera con la produzione di Antonio e Francesco da Sangallo (propendendo più per il secondo che per il primo), lo studioso ha chiarito l'assoluta pertinenza e originalità del perizoma (si veda la nota 163). L'elaborazione di quest'ultimo, che tradisce nel modo di disporsi sulle gambe un chiaro debito verso l'esemplare di San Domenico a Fiesole, si caratterizza per la presenza di un lembo di stoffa pendente, stretta alla vita da una corda. Come Caglioti ha chiarito, questo tipo di rappresentazione, che trova un precedente nel perizoma concepito da Donatello per il *Crocifisso* bronzeo della basilica del Santo di Padova (*ibidem*, pp. 49-51; Idem, *Il 'Crocifisso' ligneo di Donatello* cit., 2008, pp. 59-68, in part. p. 65, nota 44 [p. 91], con riferimento all'esemplare di San Biagio a Petriolo), potrebbe risalire fino ad esempi come il *Cristo* di Brunelleschi in Santa Maria Novella (1410 circa), il *Crocifisso* ligneo di Donatello ai Servi di Padova o l'esemplare di Michelozzo in San Niccolò oltr'Arno a Firenze (1435 circa), tutti oggi sprovvisti di questo elemento, estendendosi nel tempo fino a esemplari databili nei primi decenni del Seicento. Oltre al testimone di San Biagio a Petriolo, in cui Caglioti rileva peraltro delle affinità con la piccola figura di Cristo in braccio al *San Francesco* bronzeo del Santo di Padova, rientrano in questa tipologia il *Crocifisso* anonimo collocato nel recinto del presbiterio e del coro di Santo Spirito (talvolta confuso col capolavoro di Michelangelo, oppure datato tra la fine del Cinque e l'inizio del Seicento), o l'esemplare, con perizoma analogo ma scolpito, dello Szépművészeti Múzeum di Budapest, a torto riferito in passato a Matteo Civitali o a Jacopo Sansovino, e ricondotto da Francesco Caglioti a un ignoto intagliatore toscano d'inizio Cinquecento (*ibidem*, p. 68, note 44 e 65 [pp. 91 e 95], figg. 23-24 [p. 71]).

<sup>168</sup> Sul *Crocifisso* del Museo di Oberlin (44x41,4 centimetri, la figura del Cristo; 94x47,5x11,5 centimetri, misure della croce), si vedano il catalogo della vendita *Eredi Carlo de Carlo. Parte seconda* [...], aprile 2001, Firenze, Casa d'aste Semenzato, 2001, n. 107; e G. Gentilini, *Proposta per Michelangelo giovane* cit., 2004, p. 16, nota 36 (p. 31). Devo la comunicazione dell'attuale ubicazione dell'opera nelle collezioni dell'Allen Memorial Art Museum di Oberlin (Ohio) al Prof. Francesco Caglioti.

<sup>169</sup> G. Gentilini, in *Proposta per Michelangelo giovane* cit., 2004, p. 16, nota 36 (p. 31).

<sup>170</sup> F. Caglioti, *Il Crocifisso di San Biagio* cit., 2011, p. 45.

Le condizioni di conservazione dell'opera sono sostanzialmente buone. La scultura è ottenuta in tre parti: il massello più grande, vuotato a tergo e richiuso, realizza la figura dalla testa ai piedi, mentre sono ricavati con parti di legno distinte le braccia e gli annessi dispositivi che ne consentono il movimento (figg- 655-656). Il supporto ha patito l'attacco d'insetti xilofagi che hanno prodotto delle fastidiose mancanze in varie zone della testa e del volto. L'odierna superficie è ridipinta e appesantita dall'alterazione di una vernice. Il perizoma è ancora quello originale, modellato in tela ingessata e dipinta. A causa dell'invecchiamento della stesura superficiale, il colore viola e i decori a losanghe in oro a conchiglia del drappo appaiono sensibilmente inscuriti (fig. 659). L'attuale croce e il *titulus* trilingue sono originali e in discrete condizioni conservative (fig. 657).

Alla fine degli anni settanta, l'intensità espressiva del *Crocifisso* di Santa Croce sull'Arno indusse gli schedatori ministeriali a ritenerlo "atipico" nell'ambito della produzione toscana, a suggerirne una possibile origine straniera e una datazione tra il XIV e il XV secolo.<sup>171</sup> Solo vent'anni prima, nel darne conto, Giuseppe Caciagli datò la scultura al XIII secolo, prestando così fede a un'antica tradizione che assimilava il simulacro alla misteriosa effigie donata da papa Gregorio X alla Beata Cristiana da Santa Croce (al secolo Oringa Menabuoi, Santa Croce sull'Arno 1240 - Firenze, 4 gennaio 1310), fondatrice del convento agostiniano dove l'opera a tutt'oggi si conserva.<sup>172</sup>

Nulla è purtroppo noto sulla provenienza di questo esemplare, che si trova adesso collocato nel coro, all'interno di una teca inserita nella parete che separa l'unica navata della chiesa dalla clausura del convento. L'analisi dell'unica fotografia reperibile presso la Soprintendenza di Pisa mi ha consentito di comprenderne fin da subito la straordinaria qualità e le relazioni con gli unici due esemplari autografi di Francesco da Sangallo: i Crocifissi dell'Ospedale Santa Maria Nuova e del Museo di Oberlin. Bisogna tuttavia osservare che la figura di Santa Croce sull'Arno si distingue da questi ultimi, oltre che per le dimensioni,<sup>173</sup> per alcune specificità iconografiche. La sua natura di simulacro a braccia mobili è da considerare, infatti, in connessione con le funzioni

---

<sup>171</sup> Soprintendenza di Pisa e Livorno, scheda OA n. 09/00110370.

<sup>172</sup> Giuseppe Caciagli, *Pisa. Monografia della Provincia*, VII, Pontedera (Pisa) 2001, p. 707.

<sup>173</sup> Legno intagliato e dipinto, 92x91,7 centimetri (la figura del Cristo); 171x112,5 centimetri (la croce originale). Il *titulus crucis*, realizzato in legno dipinto e dorato, è originale e reca l'iscrizione in lingua ebraica, greca e latina.

paraliturgiche del Venerdì Santo.<sup>174</sup> Questo aspetto assimila l'esemplare di Santa Croce sull'Arno al menzionato *Cristo* sangallesco della chiesa di San Biagio a Petriolo (1530 circa; figg. 661-664), per il quale, considerato l'evidente divario qualitativo, è possibile ora confermare, come proposto dalla Lisner e argomentato da Caglioti, che si tratta di un'opera concepita nella tarda bottega di Antonio, ideata e impostata da Francesco ma in larga parte eseguita da un collaboratore. Appare inoltre evidente come il *Cristo* di Santa Croce sull'Arno, al pari della versione di San Biagio a Petriolo, trovi il suo immediato riferimento in esemplari di Antonio il Vecchio come il *Crocifisso* della chiesa di Sant'Agostino a Montepulciano (1533). Da questa o da altre opere affini dipendono, infatti, la forte stereometria del volto, la modulazione a dense ciocche della capigliatura e della barba, e l'evidenza plastica dei muscoli. Tuttavia, è la diversa conduzione dell'intaglio a distinguere la scultura di Santa Croce sull'Arno dai precedenti di Antonio, dove le superfici manifestano un'elaborazione meno sintetica e l'anatomia ha una resa meno tormentata (figg. 665-670).

Il recupero di un'ulteriore testimonianza di Francesco da Sangallo offre la possibilità di circoscrivere meglio la cronologia dei suoi esemplari. A mio parere è difficile considerare pienamente omogenea la serie sotto il profilo cronologico. Il *Crocifisso* di Santa Maria Nuova (figg. 671-678), da alcuni anni ben giudicabile grazie a un intervento di restauro,<sup>175</sup> si direbbe infatti una scultura più evoluta, che si allinea a

---

<sup>174</sup> Per uno studio su questa specifica tipologia si veda il contributo mirato di G. e J. Taubert, *Mittelalterliche Kruzifixe* cit., 1969, pp. 79-121.

<sup>175</sup> Brunella Teodori, *Il patrimonio liturgico di Santa Maria Nuova. Restauri e scoperte*, in *Il tesoro liturgico* cit., 2009, pp. 57-63, in part. p. 60, fig. 4 (p. 59), tavv. 40a-40b (pp. 96-97). Parte delle opere che oggi si trovano nel complesso di Santa Maria Nuova provengono in realtà da altri luoghi (ospedali, chiese, istituti religiosi), tra cui spicca per importanza il Conservatorio delle Oblate. In seguito alla vendita di quest'ultimo e dell'ex convento di Santa Maria degli Angeli, le religiose si trasferirono nel nuovo complesso di Careggi nel 1936. La partenza delle Oblate ha fatto sì che una parte del loro patrimonio liturgico fosse ricoverato in depositi. Il progressivo riordino di questi materiali ha portato alla luce, fra le altre cose, un cospicuo nucleo di Crocifissi lignei: una quindicina di esemplari di vario formato databili tra il XIV e XIX secolo. Tra questi ultimi spicca indubbiamente per qualità il grande esemplare (180x178 centimetri) che Margrit Lisner, nel 1969, ha brillantemente attribuito a Francesco da Sangallo. Brunella Teodori, affrontando l'argomento di recente, ha evidenziato il carattere crudo e drammatico di questa figura, memore, a suo parere, "dell'influenza dell'arte matura di Michelangelo" (*ibidem*, p. 60), proponendo una datazione tra il 1515-20 e il 1520-25. Francesco Caglioti, autore del più recente apporto critico sui Crocifissi dei Sangallo, allineandosi al precedente parere di Margrit Lisner, ha invece posticipato la datazione dell'opera verso il 1525-1530 circa (F. Caglioti, *Il Crocifisso di San Biagio* cit., 2011, pp. 37-53). L'unico parere discorde, fin qui tuttavia mai preso in considerazione, è quello di Alan Phipps Darr e Rona Roisman, che propendono invece per una cronologia più avanzata, tra il 1540 e il 1550 (Alan Phipps Darr, Rona Roisman, *Francesco da Sangallo: A Rediscovered Early Donatellesque 'Magdalen' and Two Wills from 1574 and 1576*, in 'The Burlington Magazine', CXXIX, 1987, pp. 784-793, in part. nota 5 [p. 784]).



quelle tendenze di marcato espressionismo che lo scultore raggiunge nelle opere più mature, come il monumento funebre del vescovo Angelo Marzi alla Santissima Annunziata, firmato e datato 1546, o quello del vescovo Paolo Giovio nel chiostro di San Lorenzo, quest'ultimo sottoscritto dallo scultore nel 1560 ma iniziato probabilmente poco tempo dopo la morte del prelado nel 1552.<sup>176</sup> La figura di Santa Maria Nuova ha in comune, con i monumenti citati, i lineamenti fortemente caratterizzati del volto, l'aspetto ispido e tagliente e il trattamento abbreviato delle superfici. Come in altre opere collocabili nella maturità dell'artista, ad esempio il *San Giovanni Battista* ligneo di Bivigliano (chiesa di San Romolo), spesso ritenuto un lavoro giovanile (figg. 679-680, 683-684), anche nel capolavoro di Santa Maria Nuova lo scultore enfatizza i contrasti chiaroscurali e acuisce le tensioni, privilegiando una fisicità compatta e come pietrificata.<sup>177</sup> Del resto, già la Lisner rilevò dei legami tra

---

<sup>176</sup> Il monumento, previsto già nelle disposizioni testamentarie di Giovio redatte il 4 agosto 1552 (Giorgio Bordoli, *Il testamento di Paolo Giovio*, in 'Periodico della Società Storica Comense', L, 1983, pp. 87-116), fu commissionato dagli eredi del vescovo nel 1555. Per la sua realizzazione, Francesco da Sangallo dovette attenersi a un progetto ideato in precedenza dallo stesso Giovio. T.C. Price Zimmermann riferisce di un referto autografo di Francesco, risalente al 27 maggio 1555, in cui l'artista dichiara di aver ricevuto dagli eredi del vescovo, nella persona dell'"arciprieste Jovio" (ossia Paolo "il Giovane"), "scudi cinquanta d'oro", come pagamento parziale per una tomba e una statua "come apare nel disegno del sopra detto Mons[igno]r Jovio" (T.C. Price Zimmermann, *La presunta data di nascita di Paolo Giovio*, in 'Periodico della Società Storica Comense', LII, 1986-1987, pp. 189-192, in part. nota 1 [p. 189]). Sui rapporti tra Francesco da Sangallo e Paolo Giovio si veda anche Gabriele Donati, *Francesco da Sangallo, Paolo Giovio e la 'Simonetta' di Piero di Cosimo*, in 'Prospettiva', 101, 2001, pp. 81-85.

<sup>177</sup> Il *San Giovanni Battista* ligneo della chiesa di San Romolo a Bivigliano (176-178 centimetri circa) fu reso noto all'inizio del Novecento da Odoardo Giglioli con un riferimento a un ignoto maestro di "scuola fiorentina" dei primi del Cinquecento (Odoardo H. Giglioli, *Opere d'Arte ignote o poco note*, in 'Rivista d'Arte', VI, 1909, pp. 128-129). A quel tempo la figura era interamente coperta da un denso strato di coloritura bianca, che, celando l'originario aspetto naturalistico, assimilava la materia del legno al candido marmo. Nella resa del panneggio l'artista appariva al Giglioli "inesperto, incapace di ricavarne motivi gradevoli" (*ibidem*, p. 128). Tuttavia, il "modellatore campagnolo" dimostrava di possedere anche "qualità artistiche non comuni", ancora legate "alle buone tradizioni del Quattrocento" e ispirate "specialmente a Donatello" (*ibidem*, p. 129). In seguito, la scultura di Bivigliano fu attribuita a Michelozzo (Luisa Becherucci, *Michelozzo*, in *Enciclopedia italiana*, XXIII, Roma 1934, p. 201), fino a quando Margrit Lisner ne propose la connessione con la produzione dei Sangallo, ipotizzando un'esecuzione da parte di Giuliano in collaborazione con il giovane Andrea Sansovino (M. Lisner, *Zum bildhauerischen Werk* cit., 1969, pp. 190-194). Il *Battista* fu in seguito esposto senza alcun riferimento attributivo alla rassegna *Firenze restaura: il laboratorio nel suo quadriennio*, guida alla mostra di opere d'arte restaurate dalla Soprintendenza alle Gallerie di Firenze a cura di Umberto Baldini e Paolo Dal Poggetto [Firenze, Fortezza da Basso, 18 marzo - 4 giugno 1972], Firenze 1972, p. 126, fig. 210. Come opera di un autore ignoto dell'ultimo quarto del XV secolo figurò alla mostra *Echi e presenze donatelliane in Mugello* del 1986 (Anna Pieraccini, in *Echi e presenze donatelliane in Mugello*, catalogo della mostra a cura di Giuseppina Carla Romby, Anna Pieraccini e Marzia Puccetti [Comuni di Barberino di Mugello - San Pietro a Sieve - Scarperia - Vaglia Comunità Montana "zona E" - Provincia di Firenze], Firenze 1986, cat. n. 14, pp. 42-43). Esclusa la recente proposta di Massimo Ferretti di riferire l'intaglio di Bivigliano a Bertoldo di Giovanni (Massimo Ferretti, *La scultura nel Quattrocento*, Faenza 2011, pp. 106-107, 110), l'opportuna restituzione della scultura a Francesco da Sangallo si deve a Francesco

l'anatomia del *Crocifisso* (che la studiosa suggerì di datare alla fine del terzo decennio del Cinquecento) e il disegno autografo di Francesco, raffigurante un *Cristo in pietà*, del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (Nr. 268 Fr), che Bernard Degenhart collocava tuttavia tra il 1540 e il 1550 (figg. 681-682).<sup>178</sup> Sulla base di questi dati, e in attesa di ulteriori riscontri, mi chiedo se la datazione del *Crocifisso* di Santa Maria Nuova non possa assestarsi preferibilmente intorno al 1540 o poco oltre.<sup>179</sup>

Omogenei da un punto di vista cronologico, oltrech  stilistico, si dimostrano invece l'esemplare del Museo di Oberlin e il *Crocifisso* di Santa Croce sull'Arno. Le due sculture si leggono appunto d'un fiato, e mostrano insieme una struttura e una postura perfettamente paragonabili (figg. 697-698). Le profilature dei capelli e le modulazioni superficiali, pi  risentite e irrequiete nell'opera di Santa Croce, confortano l'idea che Francesco dovette scolpire le due figure in anni successivi alla scomparsa di Antonio, ormai in completa autonomia.

---

Ortenzi, il quale tuttavia ritiene l'opera un prodotto dell'attivit  giovanile del maestro (F. Ortenzi, *Per il giovane* cit., 2006, p. 72; Idem, *Formazione e ascesa* cit., 2006-2007, in part. nota 20 [p. 62]). Personalmente ritengo invece che il *Battista* sia un'opera scolpita da Francesco in anni pi  avanzati della sua carriera, probabilmente non molto oltre la presumibile realizzazione del *Crocifisso* di Santa Maria Nuova, che io tenderei a collocare orientativamente nel decennio 1540-1550 (figg. 679-680). Del resto, un'avanzamento cronologico del *San Giovanni Battista* di Bivigliano potrebbe essere giustificato anche dai rapporti stilistici che legano quest'ultimo (in particolare nella resa marcata ed espressiva del volto) alla menzionata figura del vescovo Paolo Giovio di San Lorenzo (figg. 683-684), alla cui elaborazione, come abbiamo visto, il maestro lavor  all'incirca tra il 1555 e il 1560 (si veda la nota 176).

<sup>178</sup> B. Degenhart, *Dante, Leonardo und Sangallo* cit., 1955, p. 271. Si veda Anna Maria Petrioli Tofani, *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario. Disegni di figura. 1*, I, Firenze, 2005, Nr. 268 Fr. Margrit Lisner menziona il foglio degli Uffizi in una nota (M. Lisner, *Holzkruzifixe* cit., 1970, nota 153 [p. 106]).

<sup>179</sup> Una scultura documentata come il piccolo *Battista* bronzeo nella Frick Collection di New York, eseguito dal maestro per il fonte battesimale di Santa Maria delle Carceri a Prato, e databile tra il 1535 e il 1538, potrebbe fornire un valido *post quem* per il posticipo cronologico del *Cristo* di Santa Maria Nuova. Sul bronzetto della Frick Collection si vedano: P. Morselli, *Florentine Sixteenth-Century* cit., 1982, pp. 52-59; F. Ortenzi, *Per il giovane* cit., 2006, pp. 71-84, in part. p. 73, nota 11 (p. 61).

Non autografo, ma certamente in rapporto con la produzione matura di Francesco da Sangallo,   il perduto *Crocifisso* a braccia mobili che fino agli anni ottanta o novanta del secolo scorso si trovava nella chiesa di Santo Stefano a Tizzano, nel Comune di Bagno a Ripoli (Soprintendenza di Firenze, scheda OA n. 09/00095422; fig. 699a). L'esemplare di Tizzano   stato individuato indipendentemente dalle mie ricerche dal Prof. Francesco Caglioti, che, oltre a informarmi della spiacevole perdita dell'opera, ne ha confermato la pertinenza sangallesca e la non autografia di Francesco.

### *Il Crocifisso di Castel di Poggio (Fiesole)*

L'ultima aggiunta al *corpus* dei Sangallo è il *Crocifisso* di Castel di Poggio vicino a Fiesole. L'opera, di cui non si hanno notizie certe sulla provenienza, non versa in un buono stato di conservazione.<sup>180</sup> Fino a qualche tempo fa, benché malmesso, il *Crocifisso* era esposto sull'unico altare della chiesa interna al castello (figg. 685, 687), da cui è stato poi rimosso a causa della rottura di alcune parti (il braccio destro ed entrambe le gambe subito sotto i ginocchi). L'odierna base e la croce col *titulus* non sono originali. La struttura del legno mostra i segni dei tarli ed è interessata da cospicui sollevamenti, cadute e abrasioni del colore a vista, localizzati principalmente sul braccio sinistro. Gli incarnati, come del resto il perizoma blu, si presentano ridipinti e assai imbruniti, tanto da conferire alla superficie dell'intaglio un colorito bronzео, impensabile per un *Crocifisso* della prima metà del Cinquecento, che bisogna immaginare in origine con un aspetto più naturalistico. L'opera è intagliata in cinque pezzi: uno, più grande, realizza la figura dalla testa fin sotto i ginocchi, due formano le sezioni aggiuntive delle gambe, e due ancora gli arti superiori. Diversamente dalla stragrande maggioranza dei Crocifissi fiorentini sinora considerati, l'esemplare di Castel di Poggio sfoggia un perizoma intagliato nello stesso massello centrale della figura.<sup>181</sup>

Già a una prima osservazione, l'intaglio fiesolano rivela i suoi nessi con gli esemplari riconducibili alla bottega dei Sangallo. Esso trova in particolare efficaci raffronti con la produzione di Francesco, a partire dai citati esemplari di Oberlin e di Santa Croce sull'Arno (figg. 686, 695-699). A questi esempi, l'intaglio di Castel di Poggio si apparenta nell'impostazione sbilanciata del corpo, col fianco destro che accenna una contrazione e le gambe che deviano in senso opposto, e nelle consuete sigle muscolari. In linea con la produzione del maestro sono, inoltre, la resa dei piedi enormi e sofferti, e la caratterizzazione della testa, definita, più che nei precedenti esemplari, da tratti

---

<sup>180</sup> Legno intagliato e dipinto, ridipinto a finto bronzo; 43,4x40,3 centimetri (la figura del Cristo); 83,2x45,3 e 27,8x26,4x13,2 centimetri (rispettivamente, la croce e la base non originali). Sul tergo della croce è presente un cartiglio con su scritto il numero d'inventario "555". Per una documentazione precedente si veda: Soprintendenza di Firenze, scheda OA n. 09/00691454.

<sup>181</sup> Per quanto raro, non si tratta di un caso isolato: si veda il citato *Crocifisso* ligneo dello Szépművészeti Múzeum di Budapest, ultimamente ricondotto da Francesco Caglioti a un ignoto intagliatore toscano dell'inizio del Cinquecento (F. Caglioti, *Il 'Crocifisso' ligneo di Donatello* cit., 2008, p. 68, note 44 e 65 (pp. 91 e 95), fig. 23 (p. 71).

sintetici e da dense ciocche di capelli strette in fronte da un serto di spine scolpito nel legname della testa (figg. 658, 660). A una visione tergale il piccolo esemplare fiesolano ricorda palesemente i suoi tre fratelli, dialogando in particolare col maggiore dell'Ospedale di Santa Maria Nuova a Firenze (figg. 688-689). Oltre alla specificità del perizoma scolpito, ciò che distingue l'intaglio di Castel di Poggio dal resto dei testimoni è la minore qualità dell'intaglio, che, pur non invalidando l'autografia dell'intaglio, non raggiunge i livelli riscontrabili nelle opere di Santa Croce sull'Arno e di Santa Maria Nuova. Un indizio per una possibile datazione dell'opera al quinto decennio del Cinquecento lo deduciamo dal panneggio. Il sistema di pieghe del perizoma si sviluppa infatti nella parte frontale in ampie falde acciaccate dalla consistenza densa e increspata, secondo una sintassi che ricorre pressoché analoga nel mantello del *San Giovanni Battista* di Bivigliano (figg. 690-694),<sup>182</sup> che, come ho avuto modo di accennare, si pone nel pieno della maturità di Francesco.

---

<sup>182</sup> Sul *San Giovanni Battista* di Bivigliano e sulla sua possibile datazione avanzata si veda la nota 177.

### 3.6 I Crocifissi di Andrea Ferrucci da Fiesole e della sua bottega.

A poche miglia di distanza dal Comune di Poggibonsi, in provincia di Siena, sorgono l'antico casale di Megognano e la piccola chiesa parrocchiale di San Pietro. La fondazione della chiesa risale al XII secolo, ma l'attuale edificio, come del resto gli annessi ambienti della canonica, hanno subito nel corso del tempo alcune trasformazioni.<sup>183</sup> La sola opera di un qualche interesse sopravvissuta all'interno della chiesa è il *Crocifisso* ligneo dell'altare maggiore (figg. 700-703). La collocazione della scultura, che incombe sull'unica navata del piccolo edificio a diversi metri da terra, e l'effetto repulsivo delle grossolane ridipinture che ricoprono la sua superficie, hanno contribuito non poco ad alimentare il silenzio sull'opera.<sup>184</sup> Nonostante ciò, il *Crocifisso* manifesta la sua provenienza fiorentina, e più precisamente il suo rapporto con la bottega dello scultore fiesolano Andrea Ferrucci, come dimostra un raffronto con la figura del *Cristo* in marmo rappresentato dal maestro nel *Fonte battesimale* del Duomo di Pistoia: un complesso al quale Andrea collaborò col socio Jacopo di Andrea del Mazza tra il 1497 e il 1499 (figg. 704-707).<sup>185</sup>

Il profilo di Andrea Ferrucci – o Andrea da Fiesole, come lo ricorda il Vasari – ha acquisito una rilevanza negli studi soprattutto negli ultimi decenni. Membro di una numerosa e ramificata famiglia di scalpellini e marmorari originari di Fiesole, e attivo su più fronti lungo l'asse Firenze-Napoli, al servizio della migliore committenza del tempo (dai banchieri ai mercanti fiorentini alla corte aragonese di Napoli), Andrea ricoprì un ruolo essenziale nelle vicende della scultura fiorentina al passaggio fra i due secoli; e non soltanto nell'ambito della scultura in marmo – genere che per ovvie

---

<sup>183</sup> E. Repetti, *Dizionario geografico* cit., III, 1839, p. 185.

<sup>184</sup> Devo la conoscenza dell'opera a una segnalazione di Alessandro Bagnoli. La scultura (89x82,2 centimetri) è il risultato della lavorazione di elementi di legno distinti, due dei quali formano le braccia. La superficie dell'opera è appesantita da svariati strati di ridipintura. Il perizoma, modellato in tela ingessata, è ridipinto ma coerente con la figura. Sul dorso è presente un cartiglio che fornisce informazioni sull'autore e la data dell'ultimo restauro: "Augusto Becattini, priore di questa chiesa, restaurò di sua mano il [...] ottobre 1902".

<sup>185</sup> La delibera per la realizzazione di un nuovo *Fonte battesimale* per il Duomo di Pistoia risale al 15 dicembre 1496. La commissione fu affidata in un primo momento allo scultore fiorentino più affermato in quegli anni, cioè Benedetto da Maiano, che il 4 maggio 1497 si recò a Pistoia con Leonardo del Tasso per approntarne il progetto. Tuttavia, un improvviso peggioramento delle condizioni di salute di Benedetto fece sì che l'incarico passasse ad Andrea Ferrucci tre giorni prima della morte di Benedetto, avvenuta il 24 maggio 1497. Sul *Fonte battesimale* del Duomo di Pistoia si veda Riccardo Naldi, *Andrea Ferrucci, marmi gentili tra la Toscana e Napoli*, Napoli 2002, pp. 13-27, in part. pp. 7-8, 13, 15, 17-19, nota 21 (p. 22).

ragioni lo avrebbe reso celebre agli occhi di Vasari, come dimostrano opere quali l'*Altare del Sacramento* del Duomo di Fiesole (1492-1493)<sup>186</sup> e l'*Altare della Crocifissione* di Londra (1493-1495; figg. 708-710)<sup>187</sup>, ma anche nell'intaglio di Crocifissi lignei, ambito nel quale Andrea dimostra doti non meno rare.<sup>188</sup>

Benché si tratti dell'opera di un collaboratore, le corrispondenze che il *Cristo* di Megognano rivela con le opere eseguite dal maestro nell'ultimo lustro del Quattrocento sono plurime. Basti osservare alcuni dettagli dell'anatomia o la predilezione per una posa elegante e le ondulate articolazioni dei capelli, sensibilmente individuati, ciocca per ciocca, secondo uno schema che, dal *Cristo* del *Battesimo* di Pistoia, rinvia a stilemi propri della maniera di Andrea del Verrocchio (figg. 706-707). Qualità stilistiche, cioè, che Andrea aveva potuto assimilare durante gli anni della formazione nella bottega del cugino paterno, nonché epigono del Verrocchio, Francesco di Simone Ferrucci.<sup>189</sup>

Il responsabile del *Crocifisso* di Megognano si dichiara pertanto un maestro dagli intenti espressivi assimilabili a quelli di Andrea e del suo stretto giro. Anche se esso non

---

<sup>186</sup> Il complesso, nato da una disposizione testamentaria del ricco mercante fiorentino Matteo Gondi (25 luglio 1484), e i cui tempi di realizzazione, dopo l'accordo iniziale (13 settembre 1488), si collocano tra il 20 maggio 1492 e il 31 dicembre dell'anno successivo (R. Naldi, *Andrea Ferrucci* cit., 2002, pp. 13, note 4, 7 [p. 21]), attesta le eccellenti doti di capobottega del Ferrucci e la sua capacità di far fronte a commissioni di notevole impegno, in analogia con quanto Andrea Sansovino progettava e realizzava negli stessi anni (1491-1492) per l'Altare Corbinelli in Santo Spirito (Janez Höfler, *New light on Andrea Sansovino's Journey to Portugal*, in 'The Burlington Magazine', CXXXIV, 1992, pp. 234-238). Per un'attenta disamina della vicenda dell'Altare Corbinelli il rinvio è al contributo di Margrit Lisner, che tuttavia ipotizza una gestazione più lunga, tra il 1491 e il 1494 (Margrit Lisner, *Andrea Sansovino und die Sakramentskapelle dei Corbinelli mit Notizen zum alten Chor von Santo Spirito in Florenz*, in 'Zeitschrift für Kunstgeschichte', L, 1987, pp. 207-274, in part. pp. 207-214). La studiosa ha inoltre messo in luce le affinità che corrono tra il complesso di Santo Spirito e l'altare voluto da Matteo Gondi, centrando inoltre l'attenzione sui vincoli matrimoniali tra Antonio Gondi – fratello di Giuliano, ossia colui che fu delegato a stipulare il primo contratto per l'*Ancona del Sacramento* del Duomo di Fiesole – e Maddalena Corbinelli. Sul coinvolgimento di Giuliano di Leonardo Gondi nella commissione si veda R. Naldi, *Andrea Ferrucci* cit., 2002, in part. nota 8 (p. 21).

<sup>187</sup> Eric C. Apfelstadt, *Andrea Ferrucci's 'Crucifixion' Altar-Piece in the Victoria and Albert Museum*, in 'The Burlington Magazine', CXXXV, 1993, pp. 807-817. Dopo alcuni passaggi di proprietà alle famiglie Bardi di Vernio e Ricasoli, avvenuti durante la prima metà dell'Ottocento, nel 1859 l'altare approdò definitivamente nelle collezioni del Victoria and Albert Museum di Londra.

<sup>188</sup> G. Vasari, *Le vite* cit., III, 1976, pp. 254-261.

<sup>189</sup> L'attività di Francesco di Simone Ferrucci è oggetto del menzionato volume di L. Pisani, *Francesco di Simone Ferrucci* cit., 2007. Sullo scultore si veda però anche Paolo Parmiggiani, *Francesco di Simone Ferrucci tra Bologna e Roma: i sepolcri di Alessandro Tartagni e Vianesio Alberghati seniore (con un'ipotesi per quello di Francesca Tornabuoni)*, in 'Prospettiva', 113-114, 2004 (2005), pp. 73-97; Idem, *Principi costruttivi nei monumenti funebri di Francesco di Simone Ferrucci*, in 'Studi di storia dell'arte', CI, 2010 (2011), pp. 65-80; Idem, *Tra Desiderio e Verrocchio: la "Madonna col Bambino" nell'opera di Francesco di Simone Ferrucci*, in *Desiderio da Settignano*, Atti del Convegno a cura di Joseph Connors, Alessandro Nova, Beatrice Paolozzi Strozzi, Gerhard Wolf [Firenze, Kunsthistorisches Institut, Max-Planck-Institut - Settignano, Villa I Tatti (The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies), 9-12 maggio 2007], Venezia 2011, pp. 151-162.



riflette la qualità tipica delle opere del maestro, i suoi termini di paragone più prossimi vanno individuati tra le commissioni eseguite da quest'ultimo a cavallo della fine del Quattrocento. A spingere in questa direzione è anzitutto la difficoltà d'indicare legami più precisi fra l'opera in esame e i Crocifissi che Andrea intagliò nell'arco della sua carriera. Merita dunque di ripercorrerli insieme, tenendo a mente quanto Vasari stesso ricorda brevemente nella seconda edizione delle *Vite* (1568), quando cioè, ritessendo le fila della biografia del fiesolano, egli informa di un'attività di quest'ultimo nel campo dell'intaglio di Crocifissi lignei:

“et a Marco del Nero fiorentino fece un Crocifisso di legno grande quanto il vivo, che è oggi in Fiorenza nella chiesa di Santa Felicità; un altro minore ne fece per la Compagnia dell'Assunta di Fiesole”.<sup>190</sup>

Dei due Crocifissi ricordati dall'aretino, oggi possiamo giudicare soltanto il primo, l'esemplare di Santa Felicità (figg. 711-712). Del secondo intaglio, invece, che il Vasari ricorda di formato “minore”, si sono purtroppo perse le tracce alla fine dell'Ottocento.<sup>191</sup>

Soffermandoci sulla scultura di Santa Felicità, non è forse un caso che a commissionarne l'esecuzione sia stato un personaggio del livello di Marco del Nero.

<sup>190</sup> G. Vasari, *Le vite* cit., III, 1976, p. 258.

<sup>191</sup> Il *Crocifisso*, descritto talvolta come “Pietà” in quanto verosimilmente a braccia mobili, è ricordato *in situ* sino alla fine dell'Ottocento. Si vedano: Angelo Maria Bandini, *Lettere XII, ad un amico, nelle quali si ricerca e s'illustra l'antica e moderna situazione della città di Fiesole e suoi contorni*, Siena 1800, p. 192 (che registra in uno dei due altari della crociera “una Pietà, cioè un Cristo a braccia aperte in legno, opera di Andrea da Fiesole”; il canonico Bandini precisa, inoltre, che tale la cappella era appartenuta alla famiglia del Fede, “leggendosi dietro al gradino dell'altare A[nno] D[omini] S[alutis] [sic] MDLXXXV. Francesco di Bernardo del Fede”); Filippo Trabalesi, *Memorie relative alla chiesa e alla miracolosa immagine di Santa Maria Primerana di Fiesole*, Firenze 1802, p. 17 (che indica “La Pietà di rilievo, lavoro di Andrea da Fiesole, la quale prima era all'altare predetto [di San Michele Arcangelo], ora vedesi adattata in una nicchia formata nel muro appresso il medesimo altare”); G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori scritte da Giorgio Vasari*, con annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-1885, IV, 1879, nota 3 (p. 480) (che conferma la presenza del *Crocifisso*); Federigo Bargilli, *L'oratorio e l'immagine di Santa Maria Primerana in Fiesole*, Firenze 1890, p. 18 (che registra l'assenza dell'opera: “una bella Pietà eseguita in legno da Andrea Ferrucci, ancor essa ora persa”); C. von Fabriczy, *Kritisches Verzeichnis* cit., 1909, p. 30 nota 1 (“heute nicht mehr an Ort und Stelle vorhanden”). In una guida d'inizio Novecento della chiesa e del convento di San Domenico a Fiesole, il padre domenicano Lodovico Ferretti segnala, sulla parete principale della sagrestia “dalla parte di settentrione”, “un Crocifisso di legno, metà del vero, lavoro pregevole assai del secolo XV, giudicato comunemente dello scultore Andrea di Pietro Ferrucci”, del quale pubblica anche una foto. Padre Ferretti precisa di non sapere “in qual tempo” l'opera vi fu collocata (Lodovico Ferretti, *La chiesa e il convento di San Domenico di Fiesole*, Firenze 1901, p. 65; II edizione, Siena 1992, p. 58). La medesima scultura è stata di recente attribuita da John Turner a Baccio da Montelupo (J.D. Turner, *Two Crucifixes* cit., 2004, pp. 49-54). Entrambe le ipotesi attributive sono in ogni modo da escludere.

Già il padre Simone di Bernardo del Nero, esponente di spicco dell'*élite* politica fiorentina, fu infatti un fervente sostenitore di Girolamo Savonarola; e di simpatizzare per il frate domenicano fu accusato anche il figlio Marco, che, proprio a causa della sua rinomata ammirazione per Savonarola e per i “falsi profeti”, venne descritto da Benedetto Varchi come un individuo “alquanto superstizioso, e troppo credulo”.<sup>192</sup> Devozione a parte, di Marco del Nero sappiamo che nel 1518 sposò Nannina di Bernardo Gondi, da cui ebbe quattro figli.<sup>193</sup> Di fede repubblicana, e dotato di rare doti oratorie, Marco del Nero visse i difficili anni della crisi della Repubblica di Firenze (costituitasi nel 1494 in conseguenza della discesa in Italia di Carlo VIII) e della successiva restaurazione al potere dei Medici (1512), ricoprendo più tardi un ruolo di rilievo nelle delegazioni fiorentine presso Odet de Foix, il generale delle armate francesi in Italia, nell'intento di rinsaldare i legami con la Francia l'indomani del Sacco di Roma (1527).<sup>194</sup>

Venendo alla scultura di Santa Felicità, essa figura tra gli esemplari lignei elencati da Cornelius von Fabriczy nel suo fondamentale repertorio delle sculture toscane in legno e in terracotta dalle origini al Cinquecento.<sup>195</sup> Lo studioso ungherese, recuperando alcune preziose ma confuse indicazioni raccolte da Giuseppe Richa alla metà del Settecento,<sup>196</sup> segnalò all'interno di Santa Felicità la presenza di due esemplari: il primo ritenuto opera del fantomatico Simone, presunto fratello di Donatello;<sup>197</sup> e il secondo, che egli identificò con quello rammentato dal Vasari, di Andrea Ferrucci.<sup>198</sup> Censito nei

<sup>192</sup> *Storia fiorentina di messer Benedetto Varchi. Nella quale principalmente si contengono l'ultime rivoluzioni della Repubblica Fiorentina, e lo stabilimento del Principato nella casa de' Medici*, Colonia 1721, p. 120.

<sup>193</sup> Come nel caso dell'*Altare del Sacramento* del Duomo di Fiesole (per il quale si veda la nota 186) è interessante la vicinanza di Andrea a un membro della famiglia Gondi.

<sup>194</sup> Per un profilo di Marco di Simone di Nero (Firenze, 26 maggio 1486 - Napoli 1528), si veda Diana Toccafondi Fantappiè, *Alessandro del Nero*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVIII, Roma 1990, pp. 176-177.

<sup>195</sup> C. von Fabriczy, *Kritisches Verzeichnis* cit., 1909, p. 30.

<sup>196</sup> G. Richa, *Notizie istoriche* cit., IX, 1761, pp. 308, 321.

<sup>197</sup> Non si tratta dell'unico Crocifisso ligneo riferito a Simone di Niccolò Bardi, presunto fratello di Donatello: basti ricordare lo splendido esemplare della basilica di San Lorenzo a Firenze (proveniente dalla chiesa di San Basilio degli Ermini), che, prima di essere ricondotto da Margrit Lisner al grande Antonio del Pollaiuolo, era stato attribuito da Vasari a Simone. Si veda M. Lisner, *Ein Kruzifixus des Antonio del Pollaiuolo* cit., 1967, pp. 319-328; Eadem, *Holzkruzifixe* cit., 1970, pp. 74-75).

<sup>198</sup> C. von Fabriczy, *Kritisches Verzeichnis* cit., 1909, p. 34. Il riferimento del *Crocifisso* a Simone Ferrucci si fonda – come ha bene osservato la Lisner – su di un precedente fraintendimento di Giuseppe Richa (M. Lisner, *Holzkruzifixe* cit., 1970, nota 21 [p. 99]; G. Richa, *Notizie istoriche* cit., IX, 1761, pp. 308, 321). L'erudito ricorda infatti il *Crocifisso* del Nero in due occorrenze, ascrivendo l'opera rispettivamente a Simone (“de' Pitti è altra Cappella del Crocifisso, così detta da un simulacro di Cristo in croce, lavorato dal suddetto Simone, fratello di Donatello, che lo fece a Marco del Nero” [*ibidem*, p.

primi anni quaranta del secolo scorso dai coniugi Paatz all'interno del secondo volume delle *Kirchen von Florenz*,<sup>199</sup> dovremo attendere il 1970, e il volume di Margrit Lisner, per vedere finalmente il *Crocifisso* di Santa Felicita al centro di un autentico interesse critico.<sup>200</sup> A questo fondamentale contributo (sul quale mi soffermerò più avanti) ha fatto seguito una discutibile proposta di Eric Apfelstadt. Lo studioso, traendo spunto dalla rappresentazione del *Crocifisso* scolpita da Andrea Ferrucci nell'altare oggi a Londra, ma travisando quanto in precedenza era stato puntualmente osservato dalla Lisner, assegna all'artista un differente *Crocifisso* ligneo (ugualmente in Santa Felicita), che egli confonde evidentemente con l'esemplare ricordato nelle *Vite* del Vasari.<sup>201</sup>

Come giustamente osservò la Lisner, l'impostazione elegante e la corporatura ben proporzionata del *Cristo* di Santa Felicita, con le braccia distese e in tensione, il busto sbilanciato verso destra e la lieve divaricazione delle gambe, rispondono a una tipologia molto diffusa tra i *Crocifissi* toscani al passaggio fra Quattro e Cinquecento.<sup>202</sup>

---

308]), e ad Andrea Ferrucci ("La terza Cappella è della famiglia del Nero; e benché l'altare sia adorno di marmo, ha però quel *Crocifisso* di legno alto al naturale, lavoro lodatissimo di Andrea da Fiesole" [*ibidem*, p. 321]). L'esemplare non era temporaneamente accessibile ai tempi del Fabriczy (C. von Fabriczy, *Kritisches Verzeichnis* cit., 1909, p. 341: "Abbildung nicht vorhanden"). Sull'opera di Santa Felicita si vedano, inoltre, i giudizi positivi di Francesco Bocchi, Giovanni Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze*, Firenze 1677, p. 118 ("Cappella del Nero: quivi è un *Crocifisso* di legno maggiore al naturale, assai ben fatto da Andrea da Fiesole"); e di Federigo Fantozzi, *Descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Firenze 1842, p. 619 ("Cappella del Santissimo *Crocifisso*. L'immagine del *Crocifisso* che vi si venera è opera pregevolissima di Andrea da Fiesole"). Si vedano infine: Frida Schottmüller, *Ferrucci, Andrea di Pietro*, in Ulrich Thieme e Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XI, Leipzig 1915, pp. 489-491, in part. p. 490; Francesca Fiorelli Malesci, *La chiesa di Santa Felicita a Firenze*, Firenze 1986, pp. 151-152.

<sup>199</sup> W. ed E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz* cit., II, 1941, p. 70, nota 79 (p. 91) ("Am Altar ein Holzkruzifix, etwas unterlebensgroß, von Andrea Ferrucci, Ende 15./Anf. 16. Jahr").

<sup>200</sup> M. Lisner, *Holzkruzifixe* cit., 1970, p. 76. La guida ottocentesca di Giuseppe Balocchi afferma che nel 1822 gli operai di Santa Felicita "costruirono tutto l'altare nuovo di marmi, come ora si vede, ed ordinarono ripulirsi il detto *Crocifisso*, e non scorgendosi più la pittura antica ne fecero fare a fresco sul muro una nuova dal pittore sig[nor] Giuseppe Serbolini fiorentino, rappresentante in distanza la città di Gerusalemme ed intorno, da una parte la Vergine Santissima a piè della croce con le altre due Marie, e dall'altra parte San Giovanni, e genuflessa alla croce la Maddalena penitente ([Giuseppe Balocchi], *Illustrazioni dell'I. e R. chiesa parrocchiale di Santa Felicita che può servire di guida all'osservatore*, Firenze 1828, pp. 58-59). Dopo un lungo periodo presso la cappella d'origine (la terza della parete destra vicino al coro delle monache, intitolata al Santissimo *Crocifisso*), nel 1863 il *Crocifisso* fu collocato presso l'altare della famiglia Guidetti, dove tuttora si conserva (F. Fiorelli Malesci, *La chiesa di Santa Felicita* cit., 1986, pp. 175-177, in part. cat. n. 170, p. 176, figg. 169-170 [p. 178]). Si veda inoltre A.S. Tessari, *Benedetto da Maiano* cit., 1976, pp. 20-30, in part. p. 21, nota 39 (p. 28) (che ritiene l'opera esemplata su di una "tipologia verrocchiesca" e databile intorno al 1495).

<sup>201</sup> E.C. Apfelstadt, *Andrea Ferrucci's 'Crucifixion'* cit., 1993, p. 813, fig. 32, nota 37 (p. 815).

<sup>202</sup> Per confermare la datazione del *Cristo* di Santa Felicita nella fase giovanile di Andrea Ferrucci, tra la fine degli anni ottanta e il 1490, la Lisner suggerì dei raffronti tanto con la *Crocifissione* dipinta da Pietro Perugino nel monastero di Santa Maria Maddalena dei Pazzi a Firenze (1493-1496), quanto con alcuni esemplari da lei ritenuti della bottega di Baccio da Montelupo. Ulteriori termini di paragone la studiosa li individuò nell'esemplare argenteo della *Croce* dell'Opera del Duomo di Firenze e nel

L'indiscutibile qualità dell'opera, il suo modellato vivido e palpabile, e la resa virtuosistica di alcuni dettagli, come l'intonazione soffice dei ciuffi di barba e l'esuberanza vorticosa delle ciocche dei capelli, parvero alla studiosa di un livello perfino superiore rispetto a quanto da lei riscontrato nell'esemplare marmoreo dell'Altare Salviati di Londra, specialmente nella modellato della testa. A ciò si uniscono poi le affinità notate dalla Lisner con la figura di Cristo del *Fonte battesimale* nel Duomo pistoiese (1497-1499). Nel trattamento dei capelli di quest'ultimo, la grande conoscitrice tedesca fondatamente osservò delle relazioni col Verrocchio del vicino *Cenotafio Forteguerri*.<sup>203</sup> In conformità con questi nessi, la Lisner collocò la realizzazione del *Crocifisso* di Santa Felicità tra la fine degli anni ottanta e il 1490 circa, in anticipo, dunque, sull'*Altare della Crocifissione* di Londra (1493-1495; figg. 713-714) e in prossimità della messa in opera dell'*Altare del Sacramento* del Duomo di Fiesole (1488-1493).<sup>204</sup> Tuttavia, come osserva Francesca Fiorelli Malesci, la datazione proposta dalla Lisner dev'essere calibrata sulla base dei dati cronologici emersi dalle ricerche condotte sulla Cappella del Nero. Tali evidenze proiettano infatti l'esecuzione del *Crocifisso* ferrucciano in avanti d'una trentina d'anni, fino all'anno di fondazione della cappella, avvenuta su iniziativa del padre di Marco, Simone di Bernardo Del Nero, nel 1520. Sembra pertanto poco plausibile, com'è stato giustamente osservato, immaginare che Marco del Nero commissionasse l'opera molto tempo prima dell'ottenimento della cappella, consacrata per l'occasione al Santissimo Crocifisso.<sup>205</sup>

I singolari caratteri del *Cristo* di Santa Felicità hanno consentito ad Anna Bisceglia, sulla base di un'attribuzione orale trasmessale da Francesco Caglioti, di restituire al maestro un secondo e importante *Crocifisso* ligneo. Si tratta dell'esemplare grande al

---

*Crocifisso* ligneo di Giuliano da Maiano oggi nel Museo d'Arte Sacra di San Gimignano (M. Lisner, *Holzkrufix* cit., 1970, p. 76, nota 24 [p. 100]).

<sup>203</sup> *Ibidem*, p. 76, note 25-26 (p. 100). Rammentando il passo di Vasari che ricorda il Verrocchio autore di Crocifissi, la Lisner ipotizzò in un possibile prototipo verrocchiesco il modello di riferimento del *Crocifisso* di Santa Felicità. Una conferma alle parole di Vasari è giunta una decina d'anni fa con la pubblicazione di un esemplare autografo del Verrocchio riscoperto nella sede della Confraternita di San Francesco Poverino a Firenze. Si veda Beatrice Paolozzi Strozzi, *An unpublished Crucifix by Verrocchio*, in 'The Burlington Magazine', CXXXVI, 1994, pp. 808-815; Eadem, *Il Crocifisso ligneo di Andrea del Verrocchio. Letture*, in 'Artista. Critica dell'arte in Toscana', [VII], 1995, pp. 30-53; Eadem, Lisa Venerosi Pesciolini, *Il Crocifisso ligneo di Andrea del Verrocchio: ritrovamento e restauro*, in 'OPD restauro', VII, 1995, pp. 11-32.

<sup>204</sup> Si veda la nota 186. Per ulteriori considerazioni sulla cronologia del *Crocifisso* di Santa Felicità rinvio nuovamente a M. Lisner, *Holzkrufix* cit., 1970, nota 27 (p. 100).

<sup>205</sup> F. Fiorelli Malesci, *La chiesa di Santa Felicità* cit., 1986, pp. 175-177, 241-242, figg. 169-170 (p. 178).

naturale oggi nella pieve di San Leonardo a Cerreto Guidi, ma che proviene in realtà dalle raccolte d'arte di Stefano e Ugo Bardini acquisite dallo Stato italiano oltre una quindicina d'anni fa (figg. 715-716).<sup>206</sup> Il recente restauro a cui è stata sottoposta l'opera ne ha riportata alla luce la finissima policromia originale, distinta dalle superfici rosee e delicate dell'incarnato e dall'azzurro cangiante, ornato a strisce dorate, del perizoma in tela ingessata (fig. 727). Il *Crocifisso* Bardini, a oggi l'esemplare più imponente tra i Crocifissi del maestro, è intagliato in corteccia di sughero. La scelta di tale accorgimento era strettamente funzionale alla destinazione d'uso della scultura, che, grazie alle specificità di questo legno (leggerezza e grande resistenza), poteva essere facilmente tolta da un altare per un utilizzo processionale.<sup>207</sup> La forte stereometria della testa, i dettagli della fisionomia del volto e l'inclinazione pronunciata del corpo, dall'impianto ancora quattrocentesco, trovano esatte corrispondenze nell'esemplare di Santa Felicità: nel disegno terso delle arcate sopracciliari, nel naso ritto e sottile, nella modellazione soffice della barba e nella conformazione delle ciocche di capelli, che nel testimone Bardini, tuttavia, sono modellate in stoppa e non intagliate, secondo un criterio tutt'altro che insolito tra le opere del periodo.<sup>208</sup> Come ha bene indicato Anna Bisceglia, la datazione dell'esemplare Bardini anticipa di dieci o quindici anni il *terminus* del 1520 attinente invece alla scultura di Santa Felicità.<sup>209</sup> Tale arretramento cronologico si fonda essenzialmente, e opportunamente, su giudizi di tipo qualitativo. Il *Crocifisso* Bardini tradisce sotto ogni punto di vista una freschezza e sottigliezza plastica a tratti portentosa. Benché impostata e definita secondo uno schema *grosso modo* analogo a quello rilevabile nell'esempio più avanzato, la figura sprigiona un'energia decisamente diversa: in particolare, la testa del Cristo invade

<sup>206</sup> Anna Bisceglia, *Il Crocifisso in sughero della raccolta Bardini. Una proposta per Andrea Ferrucci*, in *Il Crocifisso Bardini. Studi e restauro*, a cura di Anna Bisceglia e Mario Scalini, Livorno 2007, pp. 11-17; Eadem, in *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, catalogo della mostra a cura di Tommaso Mozzati e Antonio Natali [Firenze, Galleria degli Uffizi, 5 marzo - 26 maggio 2013], Firenze 2013, cat. VI.2, pp. 310-311. L'opera misura 181x161 centimetri.

<sup>207</sup> Il peso della scultura si aggira sui 19,1 chilogrammi. Per le informazioni sulla tecnica si veda Iolanda Larenza, *Percorso di un restauro*, in *Il Crocifisso Bardini* cit., 2007, pp. 20-31.

<sup>208</sup> Tra i casi fiorentini più rappresentativi, mi limito a ricordare il *Crocifisso* di Antonio del Pollaiuolo oggi nella basilica di San Lorenzo (si veda la nota 197), e il *Cristo* di Michelangelo in Santo Spirito. Si consultino: M. Lisner, *Der Kruzifixus Michelangelos* cit., 1963, pp. 1-2; Eadem, *Michelangelos Kruzifixus* cit., 1964, pp. 7-36; Eadem, *Il Crocifisso di Michelangelo in Santo Spirito a Firenze*, München 1964 (con il resoconto del restauro eseguito da Pellegrino Banella sotto la direzione di Umberto Baldini e Ugo Procacci [ibidem, pp. 27-31]); Eadem, *Il Crocifisso* cit., in *Atti del Convegno di Studi* cit., 1966, pp. 295-316; Eadem, *Holzkrufix* cit., 1970, pp. 111-120.

<sup>209</sup> A. Bisceglia, *Il Crocifisso* cit., 2007, p. 14.

perentoriamente lo spazio franando sul petto, e l'elegante abbandono del corpo restituisce un aspetto più veridico alla figurazione. La distanza di temperamento e di condotta tra le due figure viene fuori anche nella diversa, e più sensibile, elaborazione delle superfici anatomiche, e nella definizione della testa Bardini, dove ogni sforzo si scioglie in una dolcezza suadente: nei profili sfumati e inteneriti del volto, e nei virtuosismi capricciosi delle ondulazioni dei capelli.

Il *Crocifisso* Bardini e l'esemplare di Santa Felicita costituiscono, dunque, dei punti di riferimento indispensabili per eventuali incrementi al catalogo di Andrea Ferrucci. In questo senso alcune importanti precisazioni sono emerse durante le ricerche di questa tesi: mi riferisco in particolare al *Crocifisso* del coro del convento domenicano di San Vincenzo Ferreri a Prato (figg. 717-718), e al testimone che, dagli inizi dell'Ottocento, si vede sull'altare maggiore della pieve di Sant'Andrea a Cercina (fig. 719).<sup>210</sup> Ma procediamo con ordine, analizzando le nuove proposte a partire dal testimone di Prato. Affrontando il capitolo che Margrit Lisner ha riservato alle opere di autori ignoti tra la seconda metà del Quattrocento e il 1500, sono rimasto notevolmente colpito dall'esemplare di San Vincenzo a Prato. Le foto pubblicate nel 1970 mostravano una scultura interessante – ma molto compromessa dagli strati di ridipintura (figg. 720-721) –, che la studiosa ritenne allora eseguita tra il 1460 e il 1480 circa da un contemporaneo di Antonio Rossellino.<sup>211</sup> In una nota al suo volume, la Lisner giunse perfino a domandarsi, in via puramente congetturale, se non potesse trattarsi di un'opera di Mino da Fiesole, attivo a Prato, nel contesto dei lavori al *Pergamo* del Duomo, in quel medesimo frangente.<sup>212</sup> Ciononostante, il precario stato di conservazione e l'ubicazione poco agevole della scultura, che già allora si trovava sistemata molto in alto sull'unico altare del coro di San Vincenzo, non consentirono alla Lisner di spingersi oltre nella definizione delle coordinate stilistiche. A mio parere, tuttavia, le prerogative di questo esemplare sono le medesime osservate nei *Crocifissi* autografi di Andrea Ferrucci, al quale l'opera di Prato si richiama tanto nella configurazione della testa e nella struttura del corpo, quanto nel timbro espressivo.<sup>213</sup> I dati messi insieme durante il sopralluogo,

---

<sup>210</sup> Si vedano le note 211 e 226.

<sup>211</sup> M. Lisner, *Holzkrufixe* cit., 1970, pp. 93-97, in part. pp. 94-95, note 170-172 (pp. 107-108).

<sup>212</sup> *Ibidem*, nota 172 (pp. 107-108).

<sup>213</sup> Ho verificato che l'altezza della figura si aggira intorno ai 168 centimetri. Non è stato purtroppo possibile rilevare la larghezza delle braccia, la cui misura, in ogni modo, non dovrebbe differire molto dall'altezza indicata.



insieme alle informazioni raccolte durante il recente restauro dell'opera, mi hanno definitivamente convinto di questa possibilità, offrendo inoltre dei dettagli interessanti anche sulla tecnica di realizzazione dell'opera: non si tratta infatti, come a prima vista potrebbe sembrare, di una scultura intagliata nel legno, ma di un'opera polimaterica, eseguita quindi a stampo da una matrice, o modellata sopra un'armatura di legno dissimulata internamente (figg. 722-723).<sup>214</sup> L'utilizzo di questa specifica tecnica nella produzione di Crocifissi a rilievo è attestata del resto anche da Vasari, come si ricava, fra l'altro, da un celebre passo dell'edizione giuntina della *Vita* di Michelangelo, dove il biografo racconta di come il maestro, "che era difficile a lavorare per i re", si diletta piuttosto con:

"certe sorte uomini [...], come il Menighella [Domenico da Terranuova Bracciolini], pittore dozzinale e goffo di Valdarno, che era persona piacevolissima, il quale veniva talvolta a Michelagnolo, che gli facesse un disegno di San Rocco o di Santo Antonio per dipignere a' contadini. Michelagnolo [...] si metteva giù lassando stare ogni lavoro e gli faceva disegni semplici, accomodati alla maniera e volontà come diceva Menighella: e fra l'altre gli fece fare un modello d'un Crocifisso, che era bellissimo, sopra il quale vi fece un cavo, e ne formava di cartone e d'altre mesture, et in contado gli andava vendendo, che Michelagnolo crepava delle risa."<sup>215</sup>

---

<sup>214</sup> Devo la preziosa informazione al restauratore Daniele Piacenti. Secondo quest'ultimo, la scultura parrebbe eseguita in cartapesta. Non è da escludere, tuttavia, che si tratti di un'opera più complessa, eseguita cioè in mistura con inserti in legno e in tessuto (quest'ultimo localizzato in particolare nei capelli). La sistemazione dell'opera a diversi metri di altezza non ha reso possibile effettuare verifiche in tal senso.

<sup>215</sup> G. Vasari, *Le vite* cit., VI, 1987, p. 120. Per alcune considerazioni sul passo vasariano si veda Giancarlo Gentilini, *La cartapesta nel Rinascimento Toscano*, in *La scultura in cartapesta. Sansovino, Bernini e i maestri leccesi tra tecnica e artificio*, catalogo della mostra a cura di Raffaele Casciari [Milano, Museo Diocesano, 15 gennaio - 30 marzo 2008], Cinisello Balsamo (Milano) 2008, pp. 29-33, in part. pp. 29-30; Idem, *Proposta per Michelangelo giovane* cit., 2004, p. 30. Le tecniche della cartapesta e della mistura prevedono l'esecuzione di un'impronta ottenuta applicando e premendo sull'oggetto da replicare un materiale dalla consistenza morbida, generalmente gesso o argilla. La matrice così ottenuta ("cavo"), una volta essiccata, poteva essere impiegata secondo un procedimento analogo a quello ben documentato delle repliche in terracotta. Tra i casi di opere polimateriche ricordati nelle *Vite* vale la pena di ricordare la statua equestre di Giovanni d'Azzo Ubaldini († 1390) eseguita da Jacopo della Quercia per le esequie del condottiero. Stando al racconto di Vasari, tale opera era formata da un'armatura di legno interna tenuta insieme da incastri e rinforzi in funi e fibre vegetali; il rivestimento superficiale era poi costituito da un amalgama di terra e cimature animali impastate con della colla. Come nella cartapesta, ma con delle proprietà fisiche e una capacità di resistenza assai diversa, l'impasto ottenuto presentava molteplici vantaggi, tanto in termini di risultati estetici quanto in termini economici. Le figure così "formate", ovvero eseguite "con le dette mescolanze", "sono in apparenza gravi, [e] riescono nondimeno, poi che son fatte e secche, leggere, e, coperte di bianco, simili al marmo e molto vaghe all'occhio, sì come fu la detta opera di Iacopo. Al che si aggiugne che le statue fatte a questo modo [...] non si fendono, come farebbono se fussero di terra schietta solamente. Et in questa maniera si fanno oggi i modelli delle sculture con grandissimo comodo degl'artefici che, mediante quelle, hanno sempre l'esempio inanzi e le giuste misure delle sculture che fanno: di che si deve avere non piccolo obbligo a

Mistura e cartapesta, dunque. Per comprendere queste tecniche, in particolare quella della cartapesta, torna utile la definizione di Filippo Baldinucci nel *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, laddove per cartapesta egli intende:

“Ogni sorte di rottami di carta, tenuti per più giorni in macero in acqua chiara; poi benissimo pesti in mortaio, tanto che la macera carta sia ridotta quasi come un unguento. Con questa si fanno le maschere che s’adoperano il Carnevale, e ogni sorta di figure, d’intero e non intero rilievo, di che si abbi la forma di gesso, coprendo con essa cartapesta, ben tenera e molle, la superficie incavata della forma; poi comprimendola con una spugna delicata per trarne l’acqua, lasciando la cartapesta in grossezza di quattro fogli o più, secondo la proporzione della cosa da formarsi”; e aggiunge: “come sia secca, si soppanna essa cartapesta con rottami di panno lino, i quali con l’aiuto d’un pennello di setola s’appiccicano con pasta, mettendola a seccare al sole o al fuoco; poi si cava della forma, se ne tolgono con cesoie le superfluità, si commettono le parti con pasta o colla per formarne il tutto; poi se ne dà sopra una mano di pece greca, che alla fiamma del fuoco si fa penetrar dentro alla cosa formata, per renderla soda; si pulisce, e poi, come se fusse di legno o d’altra materia, s’ingessa, si dipigne, s’indora, o altro si fa che si voglia”.<sup>216</sup>

---

Iacopo che, secondo si dice, ne fu inventore” (G. Vasari, *Le vite* cit., III, 1971, pp. 21-22). Dopo la notizia d’una perduta statua equestre “al naturale” – in legno o in altro materiale – eseguita da Domenico di Niccolò “dei Cori”, nel 1447, per celebrare il capitano del Comune di Siena Ardicione da Carrara, morto nel 1441 durante la battaglia di Monte Merano (Carlo Del Bravo, *Scultura senese del Quattrocento*, Firenze 1970, nota 188 [p. 66]), un altro caso senese di un monumento equestre effimero, realizzato questa volta in cartapesta, è legato alla visita in città dell’imperatore Carlo V (1530), e vede protagonista il grande Domenico Beccafumi: “fece Domenico un cavallo di tondo rilievo di braccia otto, tutto di cartapesta e voto dentro” (G. Vasari, *Le vite* cit., V, 1984, pp. 171-172; Paola Barocchi, *Appunti sulla fortuna di Beccafumi da Vasari a Romagnoli*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo, catalogo della mostra* [Siena, chiesa di Sant’Agostino, Pinacoteca Nazionale, 16 giugno - 4 novembre 1490], Milano 1990, pp. 17-25, in part. p. 17). Eseguiti in tecniche polimateriche furono inoltre il “cavallo di tondo rilievo, tutto di terra e cimatura”, da collocare nella Piazza di Santa Maria Novella a Firenze, ricordato nella *Vita* di Jacopo Sansovino (G. Vasari, *Le vite* cit., VI, 1987, p. 182), o ancora, procedendo a ritroso, l’esemplare “fatto di legno coperto di tela”, “che è in Santa Maria del Fiore [...] sopra la porta che va alla Compagnia di San Zanobi, il quale si crede vi sia per memoria di Pietro Farnese, capitano de’ Fiorentini”, che il biografo ascriveva, con qualche dubbio, a Jacopo di Cione (*ibidem*, II, 1967, p. 226). Su quest’ultima opera, ricordata da Gaetano Milanese come ancora in *in situ* nel 1842, si veda G. Vasari, *Le vite* cit., I, 1878, nota 2 (p. 610). Sui procedimenti tecnici dell’“improntare di naturale” risultano quanto mai utili alcuni passi del *Libro dell’arte* di Cennino Cennini, a oggi il più dettagliato e importante trattato sulle tecniche artistiche che ci sia stato tramandato (Cennino Cennini, *Il libro dell’arte*, a cura di Fabio Frezzato, Vicenza 2003, pp. 204-211).

<sup>216</sup> Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell’Arte del Disegno, nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura, et architettura; ma ancora di altre arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il disegno*, Firenze 1681, p. 29. Tra i primi sostenitori dell’impiego in scultura della tecnica della cartapesta fu l’architetto senese, allievo di Baldassarre Peruzzi, Giovanni Battista Pelori (Siena 1483 - Avignone 1558), descritto nel capitolo sui “Modi di formare diversi rilievi” del *De la pyrotechnia* di Vannoccio Biringuccio come l’inventore delle forme di cartapesta funzionali al getto di figure grandi a tutto tondo. Si veda Vannoccio Biringuccio, *De la pyrotechnia libri X, dove ampiamente si tratta non solo di ogni sorte & diversità di miniere, ma anchora quanto si ricerca intorno a la pratica di quelle cose di quel che si appartiene a l’arte de la fusione, over getto de’ metalli, come d’ogni altra cosa simile a questa*, Venezia 1540, VIII, cap. V, c. 122r-v. Tuttavia, già *Le Ricordanze* di Neri di Bicci attestano l’impiego di questa tecnica nei primi anni sessanta del

Le motivazioni che stanno alla base della diffusione dei manufatti in cartapesta o mistura sono ben riassunte da un breve passo sui “Modi di formare diversi rilievi” nel *De la pirotechnia* di Vannoccio Biringucci, nel quale il metallurgo senese afferma:

“erano tal forme fatte co[n] poca spesa, forti, sicure del romparle, leggiere e portatili a quei luochi dove meglio gli veniva, che certo secondo me hebbe inve[n]tione bella”.<sup>217</sup>

Requisiti come economicità e leggerezza, compattezza e flessibilità, unitamente alla possibilità di “cavare” copie sostanzialmente conformi agli originali, si adattavano perfettamente alle esigenze del mercato.<sup>218</sup>

Col senno di poi, vale a dire conoscendo *grosso modo* la tecnica con cui il *Crocifisso* di Prato è eseguito, si comprende il perché di quell’aspetto un po’ generico nell’individuazione dei tratti del modellato, tanto del corpo quanto della testa. Sebbene deteriorati, anche i capelli non dimostrano la nettezza tipica di un intaglio, ma sembrano appena abbozzati e non perfettamente definiti. In questo senso, come notò la Lisner, il *Crocifisso* di Prato denota una concezione più da rilievo che da tutto tondo,<sup>219</sup> come si

---

Quattrocento, quando il pittore, in occasione della festività del Battista, il 25 di giugno 1461 collaborò con l’apprendista di bottega Giovanni d’Antonio “a profilare 3 dolfini grandi ch’erano in sun uno difi[i]o di uno in più volte”, e a dipingere “quatro segni de’ Vangelisti grandi” eseguiti in “charta impastata” dal “legnaiuolo” Giuliano da Maiano. Si veda Neri di Bicci, *Le Ricordanze (10 marzo 1453-24 aprile 1475)*, edizione a cura di Bruno Santi, Pisa 1976, pp. 163-164, n. 323. Per alcuni casi di Crocifissi in mistura o cartapesta tra Quattro e Cinquecento ricordo il *Cristo* “dell’Abbondanza” di Antonello Gagini nella Chiesa Madre di Alcamo (Hanno-Walter Kruft, *Antonello Gagini und seine Söhne*, München 1980, cat. n. 4 p. 366, doc. LXXIII [p. 470], figg. 390-393), che un documento del 1519 richiede espressamente modellare in “mistura” sull’esempio del *Crocifisso* della chiesa di San Domenico a Palermo: opera eseguita anch’essa in mistura dalla bottega messinese dei “Matinati”. Per un profilo della produzione messinese di Crocifissi in legno e mistura si veda Caterina Ciolino, *Crocifissi messinesi (1447-1551)*, in ‘Quaderni dell’attività didattica del Museo Regionale di Messina’, XIII, 2003, pp. 9-26. Si veda inoltre *Il restauro del cinquecentesco Crocifisso in cartapesta del Museo Diocesano di Palermo*, a cura di Maria Concetta Di Natale e Mauro Sebastianelli, Palermo 2010, in part. pp. 29-37. Per alcuni esempi toscani del Seicento si vedano invece: Vanessa Montigiani, *La “grande applicazione al naturale” nei Crocifissi di Pietro Tacca*, in *Pietro Tacca. Carrara, la Toscana, le grandi corti europee*, catalogo della mostra a cura di Franca Falletti [Carrara, Centro Internazionale delle Arti Plastiche, 5 maggio - 19 giugno 2007], Firenze 2007, pp. 75-101, in part. pp. 90-97, cat. n. 27a, pp. 182-183; e F. Caglioti, *Da Benedetto da Maiano a Felice Palma* cit., 2012, pp. 95-106. Si veda, infine, il recente volume *Cartapesta e scultura polimerica*, Atti del Convegno a cura di Raffaele Casciaro [9-10 maggio 2008], Galatina (Lecce) 2012.

<sup>217</sup> V. Biringuccio, *De la pirotechnia* cit., 1540, c. 122r-v.

<sup>218</sup> Sia pure in termini dispregiativi, un’affermazione di Leonardo da Vinci descrive in termini molto concreti il fenomeno delle repliche a calco, quando afferma che, contrariamente alla “preziosa e unica” pittura, la scultura “fa infiniti figliuoli come libri stampati”. Si vedano a questo proposito le considerazioni di G. Gentilini, *La cartapesta nel Rinascimento* cit., 2008, p. 30.

<sup>219</sup> M. Lisner, *Holzkrufzifixe* cit., 1970, p. 94.

osserva molto bene dai punti di visione laterali e di tre quarti, laddove l'aggetto e i volumi della figura appaiono notevolmente appiattiti (figg. 724-726, 728).

Venendo alla vicenda dell'opera, la sua ubicazione nel coro di San Vincenzo ha fatto sì che essa rimanesse ai margini dell'interesse degli studi essenzialmente fino ai tempi della Lisner. Il convento di San Vincenzo venne fondato il 16 maggio del 1503 su concessione di papa Giulio II. Il 29 agosto di quell'anno le nove fondatrici (una vedova e otto fanciulle) furono insignite dell'abito del terzo ordine domenicano per mano del vicario generale della congregazione di San Marco a Firenze, Francesco Salviati. Nondimeno, per la costruzione del primo nucleo di quello che sarebbe poi divenuto l'odierno complesso di San Vincenzo Ferreri dobbiamo attendere il 1507. Cinque anni dopo, nell'agosto del 1512, gran parte degli ambienti del convento erano stati ultimati. L'ampliamento proseguì in modo discontinuo durante tutto l'arco del Cinquecento, subendo un'accelerazione nella prima metà del Settecento, quando, con la beatificazione e la successiva santificazione di Caterina de' Ricci (1523-1590), avvenute rispettivamente nel 1732 e nel 1746, il complesso fu adeguato secondo canoni decorativi tipicamente settecenteschi.<sup>220</sup>

Tralasciando la descrizione degli altari e della ricca ornamentazione della chiesa, concentriamoci sull'arredo del coro.<sup>221</sup> Quest'ultimo, costituito da un'ampia sala rettangolare coperta da volta, scandita da pennacchi e lunette, e rivestita lungo le pareti da stalli lignei, è ancora il medesimo fatto edificare, tra il 1558 e il 1564, da Filippo d'Averardo Salviati, amico e devoto di Caterina de' Ricci, nonché munifico benefattore del convento.<sup>222</sup> La costruzione del coro è dunque posteriore rispetto al *Crocifisso*, la cui data di esecuzione non dovrebbe collocarsi oltre il 1526, anno di morte di Andrea Ferrucci (il condizionale in questo caso è d'obbligo per via della tecnica esecutiva

---

<sup>220</sup> I lavori di ampliamento del complesso si conclusero nel 1889. Per maggiori dettagli sulle fasi costruttive del complesso si vedano: Silvestro Bardazzi, Eugenio Castellani, *Il monastero di San Vincenzo in Prato*, Prato 1982; Letizia Ciacci, *Un grande cantiere della Prato tardo barocca: la chiesa e il monastero di San Vincenzo e Santa Caterina de' Ricci*, tesi di laurea, Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze, 2 voll., a.a. 1994-1995.

<sup>221</sup> S. Bardazzi, E. Castellani, *Il monastero* cit., 1982, pp. 193-195, figg. 202-203 (pp. 223-224), per la parte relativa al coro, dove tuttavia il *Crocifisso* non è tenuto in conto. Le uniche informazioni le otteniamo dalle didascalie di corredo alle immagini, in cui l'opera figura datata al XVI secolo. Si veda inoltre L. Ciacci, *Un grande cantiere della Prato tardo barocca* cit., 1994-1995, I, pp. 179-182 (che si limita semplicemente a segnalare l'opera).

<sup>222</sup> Le elargizioni d'ingenti somme di denaro in favore del convento domenicano proseguirono ancora negli anni ottanta del Cinquecento a opera dei due figli di Filippo, Antonio e Averardo Salviati: *ibidem*, I, pp. 41-47, pp. 69-78 (in part. p. 76) e pp. 85-86.

dell'opera, che, essendo ottenuta da una matrice, potrebbe collocarsi anche dopo tale data). In merito alla provenienza dell'opera, per quanto sommarie, sembrano utili alcune indicazioni fornite da Sergio Nannicini (2003), che, nel descrivere il coro di San Vincenzo, afferma che il *Crocifisso* fu donato alle suore “da una famiglia fiorentina nel 1560”.<sup>223</sup> L'erudito, purtroppo, non procura dettagli più precisi riguardo a tale donazione. È lecito chiedersi tuttavia se egli non intendesse riferirsi alla famiglia Salviati, che, come abbiamo visto, a cavallo tra gli anni cinquanta e sessanta del Cinquecento si preoccupò di sovvenzionare la realizzazione del coro. Interessante, in tal senso, è un documento di pagamento connesso ai lavori di ampliamento finanziati da Filippo d'Averardo Salviati. Dal referto d'archivio, pubblicato anni fa da Eike Schmidt, si ricava che il 2 agosto del 1564 – ovverosia l'anno conclusivo dei lavori di edificazione del coro – fu pagato del “giesso da murare p[er] ingiessar[e] le sprange alla crocie d[e]l Crocifisso grande”: un'indicazione che coincide esattamente con il caso in esame.<sup>224</sup>

Benché confrontabile con la scultura di Santa Felicità, il referente stilistico più immediato del nostro esemplare è costituito, a mio parere, da quel vertice assoluto nella produzione del maestro che è il *Crocifisso* Bardini di Cerreto Guidi (figg. 735-736). Malgrado alcune sostanziali differenze, avvertibili principalmente nella qualità del modellato, nella diversa inclinazione della testa e, più in generale, nella differente modulazione del corpo, nel *Cristo* di Prato è marcato il debito verso questo prototipo. Nell'intonazione dolce e accostante del volto, e nella resa pittorica della barba, il nostro esemplare ricorda addirittura alcune sigle espressive dell'imponente figura del *Sant'Andrea* in marmo che lo scultore eseguì, tra il 1512 e il 1514 circa, per l'Apostolato di Santa Maria del Fiore.<sup>225</sup> Privo ormai della ridipintura che ne impediva

---

<sup>223</sup> Sergio Nannicini, *Una visita al monastero di San Vincenzo Ferreri a Prato*, in 'Bollettino Roncioniano', III, 2003, pp. 45-63, in part. pp. 61-63.

<sup>224</sup> Eike D. Schmidt, *Giovanni Bandini tra Marche e Toscana*, in 'Nuovi studi', VI, 1998, pp. 57-103, in part. nota 145 (p. 93). Oltre al resto, i legami di Andrea Ferrucci con Prato sono attestati fin dal 1495. Un documento del 3 settembre di quell'anno, pubblicato da Renzo Fantappiè alla fine degli anni ottanta del secolo scorso, menziona infatti il maestro e il socio Jacopo di Andrea del Mazza, “scharpellini di marmi da Sancta Liperata in Firenze”, impegnati “per arra et parte di pagamento d'uno chiusino di marmo da sepultura” commissionato da Girolamo di Lorenzo Talducci per la propria cappella in Santa Trinita a Prato (Renzo Fantappiè, *Artisti e artigiani a Prato fra il XV e il XVI secolo*, in 'Archivio storico pratese', LXIII, 1987, pp. 25, 61, e pp. 144-145). L'importanza di questo documento, grazie al quale disponiamo della testimonianza di un'attività precoce di Andrea a Prato, è stata opportunamente messa in luce da F. Caglioti, *Nuove terracotte* cit., 2007, nota 30 (p. 39).

<sup>225</sup> I documenti assicurano che la statua fu commissionata dall'Opera del Duomo il 14 ottobre del 1512. Di lì a poco (16 dicembre 1512) Andrea avrebbe ricoperto l'importante carica di capomastro della



la corretta lettura, il volto del *Redentore* di Prato non rivela però la morbidezza e la naturalezza precipue del capolavoro di Cerreto Guidi; e ciò è da imputare indubbiamente alla diversa tecnica di esecuzione. Ad ogni modo, in entrambi risalta un'identica morfologia nelle teste e nelle corporature; si osservi quanto rispondenti siano l'aspetto dolcemente assorto del viso, e con quanta forza si richiamino i tratti facciali: le ampie arcate sopracciliari disegnate da rigorosi contorni, le mandorle degli occhi perfette e ben pronunciate, e, infine, le labbra dischiuse e il mento bipartito da soffici ciocche di barba.

L'analisi comparativa di queste opere ha consentito di attribuire il secondo originale di Andrea Ferrucci: il *Crocifisso* della pieve di Sant'Andrea a Cercina (figg. 730-733, 738).<sup>226</sup> Le prime notizie sull'opera risalgono al 1810, quando il pievano di Cercina Francesco Pieri ne registrò la provenienza dalla soppressa chiesa di San Jacopo in Via Ghibellina a Firenze.<sup>227</sup> Nell'annotare la notizia il religioso rammentava, inoltre, di

---

fabbrica di Santa Maria del Fiore, titolo che avrebbe mantenuto fino alla morte nel 1526. Circa un anno e mezzo dopo la commissione del *Sant'Andrea*, l'artista fu richiesto di eseguire una seconda statua per l'Apostolato del Duomo, una figura di *San Pietro*: un incarico che sarebbe stato successivamente portato a termine da Baccio Bandinelli. Nonostante il suo aspetto grandioso e corrucciato, il *Sant'Andrea* del Ferrucci non è certo la figura più riuscita dell'Apostolato di Santa Maria del Fiore. Alla stregua dell'*Evangelista Giovanni* allogato da Benedetto da Rovezzano, l'*Apostolo* di Andrea da Fiesole è una scultura concepita e calibrata secondo moduli ancora fortemente quattrocenteschi. A confermarlo sono in primo luogo la conduzione molto diligente dell'intaglio e la politezza delle superfici, dove l'artista indugia nei particolari più minuti assecondando la sua indole da ornatista, e raggiungendo punti di qualità molto alti nella cura sottile, e quasi ossessiva, con cui rende le morbide ciocche della barba e dei capelli, o in certi aspetti dell'epidermide, come la resa turgida dei reticoli di vene sulle braccia (Carlo Cinelli, in *Il ciclo degli apostoli nel Duomo di Firenze*, a cura Carlo Cinelli, Johannes Myssok, Francesco Vossilla, Firenze, 2002, pp. 57-59).

<sup>226</sup> L'opera di Cercina è ricordata brevemente dalla Lisner nel suo volume del 1970 (M. Lisner, *Holzkrufix* cit., 1970, pp. 93-94). Come nel caso dell'esemplare di San Vincenzo a Prato, ma senza renderne nota alcuna foto, la studiosa collocò la scultura di Cercina fra le opere di autori ignoti databili tra la seconda metà del Quattrocento e il 1500 circa, rilevandovi degli echi dal *Crocifisso* brunelleschiano di Santa Maria Novella e dall'analogo soggetto dipinto da Francesco Pesellino, tra il 1455 e il 1560 circa, nella pala della *Santissima Trinità* oggi alla National Gallery di Londra (*ibidem*, p. 94). Una breve menzione dell'opera si trova, inoltre, in Atanasio Andreini, *I Cappuccini a Firenze. Storia e arte a Montughi*, Firenze 1996, cat. III, pp. 229-230, in part. p. 230, dove il *Crocifisso* è messo in relazione con gli esemplari della chiesa dei Cappuccini di Montughi e della Propositura di Scarperia (M. Lisner, *Holzkrufix* cit., 1970, pp. 93-94, figg. 221-223). Sulla pieve di Sant'Andrea a Cercina si vedano: E. Repetti, *Dizionario geografico* cit., I, 1833, p. 655; Luigi Santoni, *Raccolta di notizie storiche riguardanti le chiese dell'arci-diocesi di Firenze tratte da diversi autori*, Firenze 1847, pp. 146-147; Mario Salmi, *Chiese romaniche della Toscana*, Milano 1961, p. 37; *Firenze romanica. Le più antiche chiese della città, di Fiesole e del contado circostante a nord dell'Arno*, a cura di Sara Rinaldi, Aldo Favini e Alessandro Naldi, Empoli (Firenze) 2005, pp. 133-134; Marcello Manni, *Valori storici, artistici, archeologici di Sesto Fiorentino*, Sesto Fiorentino (Firenze) 1965, pp. 205-211.

<sup>227</sup> La consacrazione della chiesa, originariamente intitolata ai Santi Jacopo e Lorenzo, risale al 1448. L'edificio sorse nei pressi di un più antico convento di clarisse fondato nel 1363, ma a causa dei danni subiti durante le ripetute alluvioni fu riedificata nel 1542 dall'architetto Antonio Lupicini. A finanziare la costruzione del nuovo edificio fu il vescovo di Cortona Lorenzo Buonafede. Dopo la soppressione del



come in occasione di tale trasferimento il *Crocifisso* venisse “tutto rifiorito” (ovvero ridipinto) e provvisto di una nuova croce, per essere infine trasportato sul principale altare della pieve di Cercina, “coll’intervento della Compagnia de[tt]a de’ Fanciulli di Firenze, nel dì 6 maggio” del 1810.<sup>228</sup> Dalla fine degli anni sessanta del secolo scorso, la letteratura locale tende a identificare la nostra scultura con quella ricordata da Giuseppe Richa alla metà del Settecento presso la “Cappella del Santissimo Rosario” nel convento di clarisse annesso alla chiesa di San Jacopo in Via Ghibellina.<sup>229</sup> Ricordata rapidamente dalla Lisner nel fondamentale volume del 1970, l’opera non ha goduto sino a oggi di alcun approfondimento negli studi specialistici.<sup>230</sup> Se il giudizio

---

1808, la chiesa e il convento furono assegnati alla Compagnia dei Librai e Stampatori, acquisendo il titolo di San Giuliano dei Librai (W. ed E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, II, 1941, pp. 427-433).

<sup>228</sup> “Nell’anno d[ett]o [1810] fu anche fatto acquisto del Crocifisso che esiste all’altar maggiore, il quale era nella soppressa chiesa di San Jacopo in Via Ghibellina di Firenze. Questo fu tutto rifiorito, gli fu fatta la croce nuova e coll’intervento della Compagnia de’ Fanciulli di Firenze, nel dì 6 maggio, nella ricorrenza della sacra, fu portato a questa pieve, e la nostra Compagnia andò al riscontro sotto le portacce collo stendardo, lampioni e due torcetti. Introdotta in chiesa, e messo sulla nuova croce, si fece la benedizione da me p[adre] Fran[ces]co Pieri piev[an]o per averne la facoltà, e dato luogo al popolo di poterlo baciare fu finalmente collocato all’altare maggiore, ove di presente si venera”. Le memorie del padre Francesco Pieri si conservano nell’Archivio parrocchiale della chiesa di Sant’Andrea a Cercina. La nota relativa all’acquisto dell’esemplare è pubblicata, mediante fotoriproduzione, in Alberto Lippi, *Storia di una pieve del contado fiorentino (Cercina e la Valle del Terzolle)*, Firenze 1968, pp. 23-62, in part. p. 48.

<sup>229</sup> È forse opportuno precisare che le fonti settecentesche ricordano due differenti esemplari all’interno della chiesa e del convento delle clarisse di Via Ghibellina. Il primo, ossia il “Crocifisso di rilievo quasi al naturale, donato alle monache da Niccolò Buoni l’anno 1560”, si trovava collocato in una delle due cappelle interne della chiesa (quella “a mano dritta”, detta della Passione); il secondo, ovvero “la miracolosa immagine del Crocifisso detto di San Jacopo” (verosimilmente l’esemplare ora a Cercina), si trovava invece presso la Cappella del Santissimo Rosario, situata oltre le grate che separavano il coro dal resto della chiesa (G. Richa, *Notizie storiche* cit., II, 1755, pp. 210-220, in part. pp. 211, 218-220; Vincenzo Follini, Modesto Rastrelli, *Firenze antica, e moderna illustrata*, 8 voll., Firenze 1789-1802, VI, 1795, pp. 22-27). Di notevole rilievo sono, inoltre, le indicazioni relative al misterioso Crocifisso donato alla clarisse da Niccolò Buoni. Il caso vuole che tale personaggio sia ricordato dal Vasari, nell’edizione giuntina della *Vita* di Giovan Francesco Rustici, proprio in relazione alla vicenda di un Crocifisso ligneo intagliato dal maestro. L’aretino racconta, infatti, che Giovan Francesco, “amicissimo” di Niccolò Buoni “il quale faceva tutti i fatti suoi, per danari”, scolpì “un bellissimo Crucifisso di legno, grande quanto il vivo, per mandarlo in Francia”, ma che, a causa del trasferimento del maestro a Parigi nel 1528, in coincidenza con la cacciata dei Medici, quando cioè Giovan Francesco “disegnò partirsi di Firenze, parendogli che la stanza non facesse per lui e pensando di mutare, insieme col paese, fortuna”, l’opera “rimase a Niccolò Buoni insieme con altre cose di bassi rilievi e disegni, che son oggi appresso di lui” (G. Vasari, *Le vite* cit., V, 1984, p. 480). Nulla è emerso fino a questo momento sull’importante esemplare donato da Niccolò Buoni alle clarisse in Via Ghibellina nel 1560. Una simile traccia pare tuttavia configurarsi come qualcosa di più che una semplice coincidenza, e merita dunque di essere approfondita mediante future ricerche.

<sup>230</sup> M. Lisner, *Holzkruzifixe* cit., 1970, pp. 93-94 (si veda, inoltre, la nota 226). Oltre alle generiche indicazioni fornite da Carlo Odoardo Tosi, che ricorda un “Crocifisso con una fascia ricamata stupendamente, la quale, come si ricava dalla firma che porta, le fu regalata dai Tosi che nel secolo passato possedevano dei beni nel suo territorio” (Carlo O. Tosi, *Pieve di Sant’Andrea a Cercina*, Sesto Fiorentino [Firenze], 1892, pp. 2-3), si veda A. Lippi, *Storia di una pieve del contado fiorentino* cit., 1968, pp. 48-51, che si limita tuttavia a giudicare l’opera di “bella fattura”, e a riportare le memorie

che ne dava il Richa era circoscritto all'intensa vicenda devozionale che per oltre due secoli ebbe per protagonista la scultura,<sup>231</sup> i successivi e rari contributi che l'hanno contemplata lo hanno fatto in modo marginale, limitandosi a giudicarla di "bella fattura"<sup>232</sup> o a stabilire la cronologia cinquecentesca.<sup>233</sup>

Secondo l'opinione comune, l'avvenimento che rese il *Crocifisso* meta di grande venerazione da parte del popolo fiorentino risale al 1557, anno in cui la città di Firenze, e la chiesa e il convento di San Jacopo, furono investiti da una terribile piena dell'Arno. In quella circostanza:

---

ottocentesche del pievano Francesco Pieri. Non ho riscontrato informazioni utili ai fini della mia ricerca nel volume *La pieve di Sant'Andrea a Cercina e la Valle del Terzolle*, Atti del Convegno di Studi a cura di Giampaolo Trotta [Cercina, Sesto Fiorentino, 5-6 dicembre 1985], Firenze 1986.

<sup>231</sup> Riporto di seguito il brano di Richa: "A man sinistra verso la porta da una grata vedesi la Cappella del Santissimo Rosario, e quivi prima ne' bisogni della città si esponeva quel Santissimo Crocifisso, di cui rimane a rapportar le notizie pervenutemi, mediante la bontà delle monache e la gentilezza di alcuni eruditi delle antichità fiorentine miei amici. Il modo col quale questa miracolosa immagine venne in monastero, ed il quando cominciò ad esser pubblicamente venerata, è impossibile il ritrovarlo. Era però in una gran venerazione presso le monache già dalla fondazione, ma ristretta quasi in clausura, fino all'accidente della piena dell'anno 1557, quando, gettato a terra dalle acque il muro dell'orto, ed allagate le stanze a terreno, rimasero preda dell'onde tutt'i mobili, libri, carte e masserizie del monastero, e tra queste anche la santissima immagine, la quale avente intorno alcune marasse di lavorini delle suore, il tutto il tempo del diluvio galleggiando a fior di acqua, andò finalmente a portarsi sul piano d'una scala, dirò così, in guardia di una stanza, ove eranvi alcune sacca di grano, provvisione scarsa del monastero; la quale stanza, perché più bassa del piano ove stava la santa immagine, dovea essere inondata, ma con istupore fu trovata senza una goccia d'acqua, onde sparsa la fama del prodigioso avvenimento fu d'uopo per consolazione del popolo divoto l' esporre il Santissimo Crocifisso alla pubblica venerazione, divenuto quel giorno l'epoca gloriosa di molte, e molte evidenti grazie ricevute dalla città di Firenze, ogni qual volta ella è ricorsa alla chiesa di San Iacopo a raccomandarsi a quel divino benefattore. Ed io trovo nel Libro dell'entrate della Camarlinga alcune partite di elemosine considerabili segnate così: *Elemosina al' Re nostro Cristo crocifisso*. Onde autenticata questa divozione da frequenti miracoli per la pubblica salute della città e dello Stato, si principiò con solennità di banditori, di lettere pastorali degli arcivescovi, e con intervento de' magistrati ad esporsi in chiesa, talora per due, e per tre giorni. E facendomi dalla prima volta, che questa immagine andò in chiesa fino all'ultima, notate tutte diligentemente, e dalle monache, e dai divoti cittadini ne' libri delle loro ricordanze, la prima stata, che il serenissimo gran duca Cosimo III, con regia magnificenza, ed esemplare sua divozione lo fece esporre, fu nell'anno 1671, nei 12 e 13 dicembre, poi nel 1676, ai 17 di ottobre, e nel 1678, ai 13 di maggio; nei 19 dicembre del 1688 e nei 14 di maggio del 1691, nel primo di giugno del '92, ai 10 di agosto del '94, ne' 16 di gennaio del '96 e nei 19 di maggio del '98, e, comeché fu anno molto calamitoso, un'altra volta ai 18 di novembre. Nel presente poi secolo non furono meno di numero le divote esposizioni, sempre con un felice frutto di pubbliche orazioni. Nel 1707 ai 4 di febbraio, nel 1713 due volte, per sospetti di peste, l'altra per grave malattia del gran principe Ferdinando. Seguono, poi, nei 22 di ottobre del 1714, a' 20 di novembre 1722, poi del '23, del '24 e del '28. Parimente, ad istanza della serenissima Elettrice, a' 22 di dicembre 1742, e per tre giorni ai 6 di giugno 1750 [...]. Questa adunque è stata la notizia di quante sono state le pubbliche esposizioni del Santissimo Crocifisso nella chiesa di San Iacopo ne' gravi pericoli di peste, di terremoti, di siccità, d'inondazioni, di carestie, e di altri minacciati gravissimi gastighi" (G. Richa, *Notizie istoriche* cit., II, 1755, pp. 218-220).

<sup>232</sup> Si veda il parere di Alberto Lippi alla nota 230.

<sup>233</sup> *Firenze e provincia*, edizione Touring Club Italiano, Milano 2005, p. 616 ("XVI sec.").

“le acque, avendo gettato a terra molti muri, penetrarono ed allagarono tutte le stanze terrene, traendo seco loro libri, carte e altre suppellettili. La santa immagine fu trasportata anch’essa dalle onde, ma non mai sommersa, ed avendo galleggiato per lungo spazio, andò a posarsi sopra il ripiano di una scala da cui scendevasi in una stanza che conteneva la provvisione del grano pel monastero. Questa stanza, per essere molto bassa, doveva naturalmente rimaner ripiena d’acqua, ma con sommo stupore fu trovata la stanza asciutta, potendosi dire che quel Santissimo Crocifisso si era posto in guardia onde salvare la provvisione per le sue verginelle”.<sup>234</sup>

Tralasciando il racconto miracoloso, non potremo non notare la sostanziale concordanza stilistica che lega il *Crocifisso* di Cercina agli esemplari di Andrea da Fiesole. Sebbene l’opera risulti oggi pesantemente ridipinta e diminuita di alcune parti,<sup>235</sup> delle analogie si riscontrano nell’impianto dell’anatomia, nella struttura della testa e nella disposizione delle braccia, così come nel modo di segnare la muscolatura del tronco e delle gambe. In particolare, la modellazione del volto, benché deformata dalle gravi stesure ottocentesche, è quasi una firma, e consente di accomunare questo esemplare al periodo tardo della produzione di Andrea. Che le coordinate temporali del *Crocifisso* di Cercina siano tali lo indica innanzitutto il legame con il *Cristo* di Santa Felicità (1520 circa), rispetto al quale la nostra figura evidenzia però una minor finezza esecutiva, in particolare nel rapporto proporzionale delle gambe, che paiono adesso più appesantite che nei precedenti esemplari (figg. 729-730, 733-734, 737-738). Questa serie di elementi induce a ritenere l’intaglio di Cercina collocabile nella prima metà del terzo decennio Cinquecento.

---

<sup>234</sup> V. Follini, M. Rastrelli, *Firenze antica* cit., VI, 1795, p. 26.

<sup>235</sup> L’altezza della figura oscilla tra i 167,5 e 168 centimetri. In conformità con gli esemplari di Andrea Ferrucci, l’apertura delle braccia ha dimensioni pressoché analoghe all’altezza. Tanto sull’incarnato quanto sul perizoma è stesa una pesante pigmentazione ottocentesca, caratterizzata dal tono cianotico delle carni bianchissime, dal biondo-arancio di barba e capelli, e dal blu molto scuro del perizoma in tessuto. Sono venuti meno il dito indice e il dito medio della mano sinistra, la parte anteriore del piede sinistro e una porzione della pianta del piede destro. Sul dorso, vistose fenditure attraversano in verticale la parte sinistra del busto e della gamba fin sotto al polpaccio, e il corrispettivo braccio. I capelli (modellati in stoppa, alterati e accorciati nell’estensione) sono probabilmente ancora quelli originali.

### 3.7 Due postille su Giovann'Angelo Montorsoli e Giovanni Bandini dell'Opera.

Nella storia della scultura a Firenze, i decenni a cavallo della metà del Cinquecento rappresentano ancora un momento di grande vitalità per quanto riguarda l'intaglio di Crocifissi, nonostante che per la scultura lignea dipinta stessero per arrivare le limitanti considerazioni del Vasari e di altri intendenti che presero parte al dibattito sulla "maggioranza" delle arti.<sup>236</sup> Malgrado questa tendenza, sono significativi i due casi inediti che, sia pure brevemente, essendo le ricerche a uno stadio ancora iniziale, segnalano a conclusione di questo lavoro. Tali sculture, per caratteri stilistici e per intenti espressivi, si apparentano con le opere di maestri del livello di Giovann'Angelo Montorsoli (1499-1563) e di Giovanni Bandini (1540-1598), collocandosi ormai oltre 1560.

Il primo *Crocifisso* è collocato, in una posizione molto elevata, nell'abside della pieve di Borgo San Lorenzo (figg. 739-741, 743, 745-746).<sup>237</sup> Si tratta di un'opera di dimensioni maggiori del vero, che, sul piano stilistico, è assai prossima alle figure dell'*Adamo* e del *Risorto* scolpite in marmo da Giovann'Angelo Montorsoli negli ultimi anni della sua vita, rispettivamente per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria dei Servi di Bologna (1558-1562) e per il coro della Santissima Annunziata di Firenze (1562-1563; figg. 742, 744).<sup>238</sup>

Il *Crocifisso* di Borgo San Lorenzo rivela già a un primo sguardo il suo tenore qualitativo. L'elegante e poderoso corpo del Cristo è di una fedeltà anatomica impressionante, sia nelle proporzioni controllate sia nella restituzione accurata e nella resa sensibile delle superfici. Colto nel momento dell'estremo trapasso, il tronco si dilata evidenziando i dolci profili delle costole, mentre sotto la curva epigastrica i muscoli contratti dell'addome mettono in risalto il piccolo anello che segna l'ombelico. Una dolente torsione incurva la spina dorsale, producendo l'elegante movimento della figura. Ancor più che nelle opere in marmo, stupisce il forte accento naturalistico e la rilassata compostezza della figura, ammirevoli nell'equilibrio tra la nitida e pungente

---

<sup>236</sup> Per la disputa fra pittura e scultura in relazione all'intaglio ligneo, vedi quanto indicato da A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* cit., 1987, p. 12, nota 7 (p. 14).

<sup>237</sup> Ho discusso il ritrovamento del *Crocifisso* di Borgo San Lorenzo con il Prof. Francesco Caglioti, che ha orientato la mia ricerca verso il nome di Montorsoli.

<sup>238</sup> Birgit Laschke, *Fra Giovan Angelo Montorsoli. Ein Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1993, pp. 113-140, cat. n. 20, pp. 163-164, pp. 141-142, cat. n. 24, p. 165.

definizione del volto (di una bellezza quasi sgarbata, ma forte e maestosa) e le fattezze dense e carnose del nudo. Mi pare vi sia una chiara affinità tra la testa del *Crocifisso* di Borgo San Lorenzo e quella delle rammentate figure eseguite da Montorsoli per i Servi di Bologna e di Firenze, soprattutto nello stacco tra gli effetti di politezza delle superfici dell'epidermide e il complicato gioco pittorico dato dai capelli e dalla barba, resi ispidi e come abbozzati, e con effetti di ricca movimentazione chiaroscurale (fig. 746). Affatto comparabile, ma più dolce e attenuata nell'espansione dei volumi, è poi l'ampia struttura del corpo, che nel *Crocifisso* sfoggia una dilatazione monumentale e così spiccati effetti di robustezza plastica da rivaleggiare con i risultati ottenuti dal maestro nelle sue opere in marmo. A dimostrare la somiglianza che lega il *Cristo* di Borgo con le figure di Giovann'Angelo Montorsoli resta inoltre la possibilità di trovare identiche soluzioni stilistiche nel complesso e ben articolato panneggio del perizoma, che, con la sua parvenza sottile, di panno plasmato in forme nette e acciaccate, si confronta perfettamente con quelli delle sculture del maestro (figg. 744-745).

Stabilite le connessioni stilistiche, il *Crocifisso* della pieve di San Lorenzo dovrebbe segnare una delle ultime tappe dell'operosità dell'artista a Firenze, collocandosi verosimilmente tra il suo rientro da Bologna, dove è attivo tra il 1559 e il 1561, e la morte nel 1563. Non avendo notizie sicure riguardo alla provenienza dell'opera, il discorso deve per il momento arrestarsi qui.

Più o meno negli stessi anni del *Crocifisso* di Borgo San Lorenzo si colloca a mio avviso anche l'esemplare della chiesa di San Francesco a Colle di Val d'Elsa (figg. 747-751, 753, 755).<sup>239</sup> Questo pregevole intaglio rivela infatti un intimo legame con la produzione fiorentina di quel periodo, e più specificamente con le opere di Giovanni Bandini (1540-1598): un raffinato scultore formatosi all'ombra di Baccio Bandinelli, nei cantieri dell'Opera di Santa Maria del Fiore, di cui non si conoscono oggi intagli lignei, ma le cui opere denunciano un rapporto diretto con l'esemplare in esame. In particolare, il corpo del *Crocifisso* di Colle è risolto con grande scioltezza, e nello sviluppo plastico, nella carnosità dei volumi e nell'ampiezza dei gesti dimostra con quanto ingegno il suo artista reinterpreti in forme dolci e accostanti i passaggi più

---

<sup>239</sup> Legno intagliato e dipinto, 139x136 centimetri (la figura del Cristo). Non è nota l'antica ubicazione della scultura, della quale non si trova traccia nel dettagliato studio storico di Luigi Biadi, *Storia della Città di Colle in Val d'Elsa*, Firenze 1859, che tratta della chiesa di San Francesco alle pp. 301-308. Devo la conoscenza dell'esemplare di Colle di Val d'Elsa ad Alessandro Bagnoli.

caratteristici del magistero bandinelliano. Con le sue superfici dense e sensibili, il pittoricismo della barba e il virtuosismo avvolgente delle chiome, l'intaglio di Colle s'impone all'osservatore per l'eleganza forbita dei tratti e l'invincibile dolcezza della figura (figg. 750-751).

Sul piano più propriamente stilistico, a comprovare il rapporto con Bandini è un'opera rappresentativa del catalogo dell'artista quale il busto del *Redentore*, in marmo, nel coro di San Vincenzo Ferreri a Prato (fig. 756),<sup>240</sup> che fornisce degli ottimi termini di confronto sia nell'impianto e nella tipologia del volto, sia nella concezione plastica delle barbe e dei capelli (figg. 754-755). Le uniche differenze si colgono, semmai, nel diverso modo di risolvere le superfici, laddove alla grazia un po' algida, e alla conduzione formale irreprensibile che distingue lo splendido marmo di Prato, il *Cristo* di Colle oppone una sensibilità per le forme, e una cedevolezza nelle carni e nei capelli, che si traducono in effetti di più intensa e palpitante naturalezza. Oltre alle tangenze col *Redentore* di Prato, il *Crocifisso* di colligiano rivela affinità con opere del catalogo bandiniano quali l'allegoria dell'*Architettura* nel monumento funebre di Michelangelo in Santa Croce, eseguita dal maestro tra il 1564 e il 1574,<sup>241</sup> o il busto fittile della *Maddalena* nel Museo dell'Opera del Duomo di Firenze,<sup>242</sup> che presentano le medesime caratteristiche appena richiamate. Sul piano della cronologia, sebbene Eike Schmidt abbia proposto di datare il *Redentore* di Prato intorno al 1570,<sup>243</sup> gli effetti di maggior tenerezza epidermica osservati nel *Crocifisso* di Colle parrebbero confortare per quest'ultimo un'esecuzione anticipata. Essa, considerati i legami ancora evidenti con i bassorilievi marmorei del recinto del coro di Santa Maria del Fiore (un'impresa avviata da Bandinelli nel 1547, ma portata a termine da Bandini tra il 1563 e il 1572; figg. 752-

<sup>240</sup> Malgrado che il busto del *Redentore* di Prato (69x60 centimetri) abbia goduto a lungo di un riferimento a Giovanni Caccini (S. Bardazzi, E. Castellani, *Il monastero di San Vincenzo* cit., 1982, nota 6 [p. 194], pp. 195, 231-232), esso figurava già menzionato tra le opere di Giovanni Bandini nel *Riposo* di Borghini (R. Borghini, *Il riposo* cit., 1584, p. 639). Solo negli ultimi anni, tuttavia, grazie agli studi di Sandro Bellesi e di Eike Schmidt, il marmo di Prato è stato definitivamente accolto nel catalogo dell'artista. Si vedano: Sandro Bellesi, *La scultura nel Seicento*, in *Il Seicento a Prato*, a cura di Claudio Cerretelli e Renzo Fantappiè, Prato 1998, pp. 311-322, in part. pp. 311-312; E.D. Schmidt, *Giovanni Bandini* cit., 1998, pp. 66-67; Francesco Vossilla, *Alcune note ed una proposta per Giovanni Bandini*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz', XL, 1996, pp. 375-383, in part. p. 375. Su Giovanni Bandini si veda, inoltre, il contributo di apertura di Ulrich Middeldorf, *Giovanni Bandini detto Giovanni dell'Opera*, in 'Rivista d'Arte', IX, 1929, pp. 481-518.

<sup>241</sup> Per le vicende della tomba di Michelangelo si veda Alessandro Cecchi, *L'estremo omaggio al "padre e maestro di tutte le arti". Il monumento funebre di Michelangelo*, in *Il Pantheon di Santa Croce a Firenze*, a cura di Luciano Berti, Firenze 1993, pp. 57-82.

<sup>242</sup> L. Becherucci, *Il Museo dell'Opera del Duomo* cit., I, [1969], cat. n. 177, p. 288, tav. 216.

<sup>243</sup> E.D. Schmidt, *Giovanni Bandini* cit., 1998, p. 67.



753),<sup>244</sup> potrebbe collocarsi ragionevolmente sulla metà del settimo decennio del Cinquecento.

---

<sup>244</sup> L. Becherucci, *Il Museo dell'Opera* cit., I, [1969], cat. n. 152/175, pp. 287-288, tavv. 217-222; Massimo Ferretti, *Due modelli per il coro di Santa Maria del Fiore*, in *Per la storia della scultura* cit., 1992, cat. n. 4, pp.53-69; Francesco Vossilla, *Baccio Bandinelli e Giovanni Bandini nel coro del Duomo*, in *Sotto il cielo della Cupola. Il coro di Santa Maria del Fiore dal Rinascimento al 2000*, catalogo della mostra a cura di Timothy Verdon [Firenze, Palazzo Vecchio, 18 giugno - 21 settembre 1997], Milano 1997, pp. 69-99.

## **Bibliografia generale**

## Bibliografia generale

**[1510]**

FRANCESCO ALBERTINI, *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta ciptà di Florentia* [1510], edizione critica con annotazioni di Waldemar H. de Boer, a cura di Michael W. Kwakkelstein, Firenze, Centro Di, 2010.

**1540**

VANNOCCIO BIRINGUCCIO, *De la pirotechnia libri X, dove ampiamente si tratta non solo di ogni sorte & diversità di miniere, ma anchora quanto si ricerca intorno a la pratica di quelle cose di quel che si appartiene a l'arte de la fusione, over gitto de' metalli, come d'ogni altra cosa simile a questa*, Venezia, per Venturino Roffinello, 1540.

**1550-1568**

GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, 6 voll., Firenze, S.P.E.S., 1966-1997.

**[1575]**

*Memoriale della visita pastorale di monsignor Francesco Bossio* [1575], Archivio Arcivescovile di Siena, *Visite pastorali*, ms. 21.

**1584**

RAFFAELE BORGHINI, *Il riposo* (1584), ristampa anastatica a cura di Mario Rosci, 2 voll., Milano, Edizioni Labor, 1967.

**1591**

FRANCESCO BOCCHI, *Le bellezze della città di Firenze, dove a pieno di pittura, di scultura, di sacri templi, di palazzi i più notabili artifizj e più preziosi si contengono*, Firenze, per Bartolomeo Sermartelli, 1591.

**1625-1626**

FABIO CHIGI, *L'elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena compilato nel 1625-26 da monsignor Fabio Chigi, poi Alessandro VII*, edizione critica a cura di Pèleo Bacci, in 'Bullettino senese di storia patria', XLVI, 1939, pp. 198-215 e 297-337.

**1632**

FILIPPO MONTEBUONI BUONDELMONTI, *Memorie del convento di Santa Maria de' Servi di Siena*, 1632, Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, ms. B.VII.14.

**[1655 circa]**

ALFONSO LANDI, *"Racconto" del Duomo di Siena* [1655 circa], dato alle stampe e commentato da Enzo Carli, Firenze, Edam, 1992.

**1649**

ISIDORO UGURGIERI AZZOLINI, *Le pompe sanesi, o' vero relazione delli huomini, e donne illustri di Siena e suo Stato*, Pistoia, Stamperia di Pier Antonio Fortunati, 1649.

**1677**

FRANCESCO BOCCHI, GIOVANNI CINELLI, *Le bellezze della città di Firenze, dove a pieno di pittura, di scultura di sacri templi, di palazzi i più notabili artifizj e più preziosi si contengono*, Firenze, per Gio. Gugliantini, 1677.

**1681**

FILIPPO BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno, nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura, et architettura; ma ancora di altre arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il disegno*, Firenze, per Santi Franchi, 1681.

**1684**

FERDINANDO LEOPOLDO DEL MIGLIORE, *Firenze, città nobilissima, illustrata*, Firenze, Stamperia della Stella, 1684.

**1709**

– *Notizie intorno all'antica, e miracolosa immagine del Santissimo Crocifisso spirante posta nella chiesa dell'insigne Collegiata, e Propositura d'Empoli, sotto la custodia della Compagnia di Sant'Andrea, pubblicate dai fratelli della medesima Compagnia e dedicate all'altezza reale di Cosimo 3° gran duca di Toscana*, Lucca, per Leonardo Venturini, 1709.

**1721**

– *Storia fiorentina di messer Benedetto Varchi. Nella quale principalmente si contengono l'ultime rivoluzioni della Repubblica Fiorentina, e lo stabilimento del Principato nella casa de' Medici*, Colonia, appresso Pietro Martello, 1721.

**[1723 circa]**

ANGIOLO MARIA CARAPELLI, *Notizie delle chiese e delle cose riguardevoli di Siena* [1723 circa], Siena, Biblioteca Comunale, ms. B.VII.10.

**1723**

GIROLAMO GIGLI, *Diario sanese in cui si veggono alla giornata tutti gli avvenimenti più ragguardevoli spettanti sì allo spirituale, sì al temporale della città e Stato di Siena*, 2 voll., Lucca, per Leonardo Venturini, 1723.

**1726**

– *Notizie intorno all'antica e miracolosa immagine del Santissimo Crocifisso spirante posta nella chiesa dell'insigne Collegiata e Prepositura d'Empoli, sotto la custodia della Compagnia di Sant'Andrea*, Firenze, per Tartini e Franchi, 1726.

**1751**

PANDOLFO TITI, *Guida per il passeggiere dilettante di pittura, sculture ed architetture nella città di Pisa*, Lucca, per Filippo Maria Benedini 1751.

**1754-1762**

GIUSEPPE RICHA, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, 10 voll., Firenze, Stamperia di Pietro Gaetano Viviani, 1754-1762.

**[post 1755]**

– *Compendio istorico e nota delle pitture e sculture che si vedono nelle chiese della città di Volterra, compilato da Curzio Borgucci Verani* [post 1755], Volterra, Biblioteca Guarnacci, ms. 5869.

**1761**

GIOVANNI ANTONIO PECCI, *Ristretto delle cose più notabili della città di Siena a uso de' forestieri*, Siena, per Francesco Rossi, 1761.

**1776**

BIAGIO COSTANTE DEL VIVO, *Breve ragionamento intorno all'antica e miracolosa immagine del Santissimo Crocifisso, detto volgarmente delle Grazie, posta nell'insigne Collegiata e Propositura di Sant'Andrea d'Empoli ed alcuni componimenti poetici pubblicati da' fratelli della Congregazione dello stesso Crocifisso*, Firenze, Stamperia Bonducciana, 1776.

**1784**

GIOVACCHINO FALUSCHI, *Breve relazione delle cose notabili della città di Siena*, Siena, per Francesco Rossi, 1784.

**1789-1802**

VINCENZO FOLLINI, MODESTO RASTRELLI, *Firenze antica, e moderna illustrata*, 8 voll., Firenze, presso Anton Giuseppe Pagani e comp., 1789-1802.

**1800**

ANGELO MARIA BANDINI, *Lettere XII, ad un amico, nelle quali si ricerca e s'illustra l'antica e moderna situazione della città di Fiesole e suoi contorni*, Siena, dai torchi di Luigi e Benedetto Bindi, 1800.

**1802**

FILIPPO TRABALLESI, *Memorie relative alla chiesa e alla miracolosa immagine di Santa Maria Primerana di Fiesole*, Firenze, Stamperia di S. Maria in Campo, 1802.

**1812**

ALESSANDRO DA MORRONA, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, 3 voll., Livorno, presso Giovanni Marenigh, 1812.

**1812-1819**

GIUSEPPE CONTUGI SERGUIDI, *Delle fabbriche, chiese, pitture e iscrizioni esistenti nella città di Volterra* [1812-1819], Volterra, Biblioteca Guarnacci, ms. 10283.

**1813**

DOMENICO MORENI, *Delle tre sontuose cappelle medicee situate nell'importante basilica di San Lorenzo*, Firenze, presso Carli e comp., 1813.

**1816**

– *Pregi di Pisa compendiatì da Alessandro da Morrona patrizio pisano per l'utilità de' culti cittadini e forestieri*, Pisa, dai torchi di Ranieri Prosperi, 1816.

**1818**

LUIGI DE ANGELIS, *Capitoli dei Disciplinati della venerabile Compagnia della Madonna sotto le volte dell'Illustrissimo e Revendissimo Spedale di Santa Maria della Scala di Siena de' secoli XIII, XIV e XV*, Siena, dai torchi di Onorato Porri, 1818.

**1821**

ALESSANDRO DA MORRONA, *Pisa antica e moderna*, Pisa, Tipografia Prosperi, 1821.

**1822**

[ETTORE ROMAGNOLI], *Nuova guida della città di Siena per gli amatori delle belle arti*, Siena, nella Stamperia Mucci, 1822.

**1823-1824**

LEOPOLDO CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia al secolo di Canova*, 8 voll., Prato, per i Frat. Giachetti, 1823-1824.

**1827-1831**

CARL FRIEDRICH VON RUHMOR, *Italienische Forschungen*, 3 voll., Berlin, Nicolaische Buchhandlung, 1827-1831.

**1828**

[GIUSEPPE BALOCCHI], *Illustrazioni dell'I. e R. chiesa parrocchiale di Santa Felicità che può servire di guida all'osservatore*, Firenze, dai torchi di Giuseppe Pagani, 1828.

**1832**

[RAFFAELLO GUARNACCI], *Guida per la città di Volterra*, Volterra, Tipografia di Pietro Torrini, 1832.

**[ante 1835]**

ETTORE ROMAGNOLI, *Biografia cronologica de' bellartisti senesi dal XII a tutto il XVIII secolo* [ante 1835], 13 voll., Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, mss. L.II. 1-13, edizione Stereotipa, Firenze, S.P.E.S., 1976.

**1835-1845**

EMANUELE REPETTI, *Dizionario geografico, fisico, storico della toscana, contenente la descrizione di tutti i luoghi del Granducato, Ducato di Lucca, Garfagnana e Lunigiana*, 6 voll., Firenze, per i tipi delle Tipografie di A. Tofani e G. Mazzoni, 1835-1845.

**1836**

ETTORE ROMAGNOLI, *Cenni storico-artistici di Siena e de' suoi suburbj*, Siena, presso Onorato Porri, 1836.

**1840**

ETTORE ROMAGNOLI, *Cenni storico-artistici di Siena e dei suoi suburbi*, Siena, presso Onorato Porri, 1840.

**1841**

– *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da San Pietro sino ai giorni nostri*, a cura di Gaetano Moroni, 103 voll., Venezia, Tipografia emiliana, 1840-1861.

EMANUELE REPETTI, *Notizie di Firenze e de' suoi contorni*, Firenze, coi tipi di Guglielmo Piatti, 1841.

**1842**

FEDERIGO FANTOZZI, *Descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Firenze, per G. e fratelli Ducci, 1842.

**1843**

PLACIDO LANDINI, *Istoria della venerabile Arciconfraternita di Santa Maria della Misericordia della città di Firenze, accresciuta, corretta e con note illustrata dall'abate Pietro Pillori*, Firenze, Cartoleria Peratoner, 1843.

**1847**

LUIGI SANTONI, *Raccolta di notizie storiche riguardanti le chiese dell'arci-diocesi di Firenze tratte da diversi autori*, Firenze, Tipografia G. Mazzoni, 1847.



**1854-1856**

GAETANO MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 3 voll., Siena, presso Onorato Porri, 1854-1856.

**1859**

LUIGI BIADI, *Storia della Città di Colle in Val d'Elsa*, Firenze, con i tipi di G.B. Campioni 1859.

**1862**

– *Siena e il suo territorio*, Siena, Luigi Lazzeri, 1862.

**1862-1865**

FRANCESCO BROGI, *Inventario degli oggetti d'arte della provincia di Siena (Siena intra moenia)*, 1862-1865, manoscritto presso l'Amministrazione Provinciale di Siena con copia dattiloscritta presso la Biblioteca della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le Province di Siena e Grosseto.

**1866**

LUCIANO BANCHI, *Capitoli della Compagnia dei Disciplinati di Siena de' secoli XIII, XIV e XV*, Siena, I. Gati Editore, 1866.

GIOVANNI F. BARONI, *La parrocchia di San Martino a Mensola. Cenni storici*, Firenze, Tipografia militare di T. Giuliani, 1866.

**1869**

BIAGIO COSTANTE DEL VIVO, *Breve ragionamento intorno all'antica e miracolosa immagine del Santissimo Crocifisso, detto volgarmente delle Grazie, posta nell'insigne Collegiata e Propositura di Sant'Andrea d'Empoli ed alcuni componimenti poetici pubblicati da' fratelli della Congregazione dello stesso Crocifisso*, Empoli (Firenze), Tipografia L. Monti, 1869.

**1886**

WILHELM VON BODE, *Neue Erwerbungen für die Abteilung der christlichen Plastik in den Königlichen Museen*, in 'Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen', VII, 1886, pp. 203-214.

**1872**

FERDINANDO RONDONI, *Guida del Regio Museo fiorentino di San Marco con aggiunta di brevi notizie sulla chiesa annessa*, Firenze, Tipografia Cenniniana, 1872.

**1873**

PIUS BONIFACIUS GAMS, *Series episcoporum Ecclesiae catholicae, quotquot innotuerunt a beato Petro apostolo*, Ratisbonae, typis et sumptibus Georgii Josephi Manz, 1873.

GAETANO MILANESI, *I Del Tasso intagliatori fiorentini de' secc. XV e XVI*, in *Sulla storia dell'arte toscana: scritti vari*, Siena, Luigi Lazzeri, 1873, pp. 343-356.

**1874**

AURELIO CASTELLI, *Convento di San Bernardino all'Osservanza di Siena. Appunti storici*, Siena, Luigi Lazzeri, 1874.

**1878-1885**

GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori scritte da Giorgio Vasari*, con annotazioni e commenti di Gaetano Milanese, 9 voll., Firenze, Sansoni, 1878-1885.

**1887**

AUGUST SCHMARSOW, *Vier Statuetten in der Domopera zu Florenz*, in 'Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen', VIII, 1887, pp. 137-153.

**1890**

FEDERIGO BARGILLI, *L'oratorio e l'immagine di Santa Maria Primerana in Fiesole*, Firenze, Civelli, 1890.

**1892**

CARLO ODOARDO TOSI, *Pieve di Sant'Andrea a Cercina*, Sesto Fiorentino (Firenze), Tipografia E. Casini, 1892.

**1892-1906**

WILHELM VON BODE, *Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas*, München, Verlags Anstalt F. Bruckmann A.G., 1892-1905.

**1897**

FRANCESCO BROGI, *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena* (1862-1865), Siena, Nava, 1897.

MARCEL REYMOND, *La sculpture florentine*, 4 voll., Florence, Alinari Frères, 1897-1900.

**1898**

SCIPIONE BORGHESI, LUCIANO BANCHI, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, E. Torrini, 1898.

**1900-1902**

GUSTAVE CLAUSSE, *Les San Gallo, architectes, peintres, sculpteurs, médailleurs aux XVe et XVIe siècles*, 3 voll., Paris, E. Leroux, 1900-1902.

**1901**

LODOVICO FERRETTI, *La chiesa e il convento di San Domenico di Fiesole*, Firenze, Tipografia San Giuseppe già A. Ciardi, 1901.

**1902**

ELFRIED BOCK, *Florentinische und venezianische Bilderrahmen aus der Zeit der Gotik und Renaissance*, München, Verlags Anstalt F. Bruckmann A.G., 1902.

CORNELIUS VON FABRICZY, *Giuliano da Sangallo*, in 'Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen', XXIII, 1902, *Beiheft*, pp. 1-42.

**1903**

CORNELIUS VON FABRICZY, *Giuliano da Majano*, in 'Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen', XXIV, 1903, pp. 137-176.

CORNELIUS VON FABRICZY, *Sculpture in legno di Baccio da Montelupo*, in 'Miscellanea d'Arte', I, 1903, n. 4, pp. 67-68.

**1904**

PIETRO D'ACHIARDI, *Per alcune opere di scultura in legno dei secoli XIV e XV*, in 'L'Arte', VII, 1904, pp. 256-376.

JACQUES MESNIL, *La Compagnia del Gesù Pellegrino*, in 'Rivista d'Arte', II, 1904, pp. 64-73.

## 1906

ODOARDO H. GIGLIOLI, *Empoli artistica*, Firenze, F. Lumachi Editore, 1906.

ADOLFO VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, IV, *La scultura del Trecento*, Milano, Ulrico Hoepli, 1906.

## 1906-1909

SISTO DA PISA, *Storia dei Cappuccini toscani, con prolegomeni sull'ordine francescano e le sue riforme*, 2 voll., Firenze, Tipografia Barbèra, 1906-1909.

## 1907

PAUL SCHUBRING, *Die Plastik Sienas im Quattrocento*, Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1907.

## 1908

VITTORIO LUSINI, *La basilica di Santa Maria dei Servi di Siena*, Siena, Tipografia Pontificia S. Bernardino, 1908.

ALBERTO MARELLI, *Santa Maria in Portico a Fontegiusta*, Siena, Tipografia Pontificia S. Bernardino, 1908.

## 1909

[ENRICO CASTALDI], *Artefici che lavorano nella insigne Collegiata ai tempi dell'operaio Onofrio di Pietro*, in Enrico Castaldi e Guido Traversari, *Nozze Castaldi-Fratiglioni*, Poggibonsi (Siena), Tipografia Cappelli, 1909, pp. 40-50.

CORNELIUS VON FABRICZY, *Kritisches Verzeichnis toskanischer Holz- und Tonstatuen bis zum Beginn des Cinquecento*, in 'Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen', XXX, 1909, Beiheft, pp. 1-88.

ODOARDO H. GIGLIOLI, *Opere d'Arte ignote o poco note. La statua in legno del Battista nella chiesa di San Romolo a Bivigliano*, in 'Rivista d'Arte', VI, 1909, pp. 128-129.

GIOVANNI POGGI, *Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile tratti dall'Archivio dell'Opera*, vol. 1, Berlino 1909, ristampa anastatica con note a cura di Margaret Haines, Firenze, Edizioni Medicea, 1988.

GIOVANNI POGGI, *Opere d'arte ignote o poco note. Un San Sebastiano di Baccio da Montelupo nella Badia di San Godenzo*, in 'Rivista d'Arte', VI, 1909, pp. 133-135.

## 1910

ALESSANDRO DEL VITA, *Di un Crocifisso di Baccio da Montelupo ritrovato nella chiesa di Santa Fiora e Lucilla in Arezzo*, in 'Rivista d'Arte', VII, 1910, pp. 90-92.

## 1911

GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, con apparato critico a cura di Karl Frey, I, München, Müller, 1911.

## 1911-1939

VITTORIO LUSINI, *Il Duomo di Siena*, 2 voll., Siena, Tipografia Pontificia S. Bernardino, 1911-1939.

## 1912

ROBERTO PAPINI, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia: Pisa*, 2 voll., Roma, La Libreria dello Stato, 1912.

## 1913

Oskar Wulff, *Giovanni d'Antonio di Banco und die Anfänge der Renaissanceplastik in Florenz: zur Davidstatue des Kaiser-Friedrich-Museums*, in 'Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen', XXXIV, 1913, p. 99-164.

AUGUSTO BELLINI PIETRI, *Guida di Pisa*, Pisa, Bemporad, 1913.

## 1914

– *Hierarchia Catholica Medii Aevi, sive Summorum Pontificum, S. R. E. Cardinalium, ecclesiarum antistitum series*, II, CONRADUS EUBEL, *Ab anno 1431 usque ad annum 1503 perducta*, Monasterii, sumptibus et typis Librariae Regensbergianae, 1914.

## 1915

PIERO GUIDI, *La "Pietà" di Lammari e la "Pietà" di Segromino. Note critiche, con documenti inediti*, in 'Arte cristiana', III, 1915, pp. 66-78.

ROBERTO PAPINI, *La collezione di sculture del Camposanto di Pisa*, in 'Bollettino d'Arte', IX, 1915, pp. 264-280.

FRIDA SCHOTTMÜLLER, *Ferrucci, Andrea di Pietro*, in Ulrich Thieme e Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XI, Leipzig, Engelmann, 1915, pp. 489-491.

## 1918

GIACOMO DE NICOLA, *Studi sull'arte senese. II. Di alcune sculture del Duomo di Siena*, in 'Rassegna d'Arte', XVIII, 1918, pp. 144-154.

## 1919

PAUL SCHUBRING, *Die italienische Plastik des Quattrocento*, Berlin-Neubabelsberg, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1919.

## 1921

LEONE CHELLINI, *San Gimignano e dintorni*, Modena, Dal Re Editori, 1921.

FRIDA SCHOTTMÜLLER, *I mobili e l'abitazione del Rinascimento in Italia*, Torino, Italia ars, 1921.

PIETRO TOESCA, *Sculture fiorentine del Quattrocento*, in 'Bollettino d'Arte', I, 1921, pp. 154-158.

## 1922

PÈLEO BACCI, *Monumenti danteschi. Tino di Camaino e la tomba dell'Alto Arrigo per il Duomo di Pisa*, in 'Rassegna d'Arte', VIII, 1922, pp. 73-84.

ALLAN MARQUAND, *A Lunette by Benedetto da Majano*, in 'The Burlington Magazine', XL, 1922, pp. 128-131.

## 1922-1923

LUIGI DAMI, *Legni policromi di Siena*, in 'Dedalo', III, 1922-1923, pp. 760-776.

## 1923-1924

PÈLEO BACCI, *Un Crocifisso tedesco-renano del XIV secolo in San Giorgio de' Teutonici di Pisa*, in 'Bollettino d'Arte', III, ser. II, 1923-1924, pp. 337-349.

## 1924

LUITPOLD DUSSLER, *Benedetto da Majano. Ein Florentiner Bildhauer des späten Quattrocento*, München, Schmidt Verlag, 1924.

WILLIAM HEYWOOD, LUCY OLCOTT, *Guide to Siena: history and art*, Siena, Libreria editrice senese, 1924.

#### 1925

ENRICO BULLETTI, *Il convento dell'Osservanza (Siena). Cenni storici e guida*, Firenze, Tipografia Rinaldi, 1925.

#### 1926

PÈLEO BACCI, *Basilica di Santa Maria dei Servi: restauri e lavori artistici*, Siena, Stabilimento arti grafiche San Bernardino, 1926.

LORENZO CENDALI, *Giuliano e Benedetto Da Majano*, San Casciano Val di Pesa (Firenze), Società Editrice Toscana, 1926.

#### 1927

PÈLEO BACCI, *Il Campanile dei Servi e la torre di Castel Montone*, in 'La Balzana', I, 1927, fasc. II, pp. 77-84.

LEONE CHELLINI, *San Gimignano*, in 'Per l'arte sacra', IV, 1927, 3, pp. 26-28.

WILHELM REINHOLD VALENTINER, *Observations on Sienese and Pisan Sculpture*, in 'The Art Bulletin', IX, 1927, pp. 177-220.

#### 1927-1928

FRANCESCO FILIPPINI, *Baccio da Montelupo in Bologna*, in 'Dedalo', VIII, 1927-1928, pp. 527-542.

#### 1928

CHARLE LOESER, *Gianfrancesco Rustici*, in 'The Burlington Magazine', LII, 1928, pp. 260-273.

UGO PROCACCI, *Niccolò di Pietro Lamberti, detto il Pela di Firenze e Niccolò di Luca Spinelli d'Arezzo*, in 'Il Vasari', I, 1928, pp. 300-316.

FRIDA SCHOTTMÜLLER, *Michelangelo und das Ornament*, in 'Jahrbuch der Kunstsammlungen in Wien', II, 1928, pp. 219-232.

MARIO TINTI, *Il mobilio fiorentino*, Milano, Bestetti & Tumminelli, 1928.

#### 1929

PÈLEO BACCI, *Jacopo della Quercia. Nuovi documenti e commenti*, Siena, Libreria editrice senese, 1929.

ULRICH MIDDELDORF, *Giovanni Bandini detto Giovanni dell'Opera*, in 'Rivista d'Arte', IX, 1929, pp. 481-518.

WOLFGANG STECHOW, *Zum plastischen Werk des Giuliano da San Gallo*, in *Italienische Studien. Paul Schubring zum 60. Geburtstag gewidmet*, Leipzig, Hiersemann, 1929, pp. 138-143.

#### 1930

– *Staatliche Museen zu Berlin. Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museum*, II, WOLFGANG FRITZ VOLBACH, *Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz*, Berlin, De Gruyter, 1930.

#### 1931

PÈLEO BACCI, *Il pittore Mattia Preti a Siena. 2*, in 'Bullettino senese di storia patria', XXXVIII, 1931, pp. 1-16.

– *Miscellanea di studi lombardi in onore di Ettore Verga*, a cura del Comitato per le onoranze a Ettore Verga, Milano, Castello Sforzesco - Archivio Storico Civico, 1931.

WALTER PAATZ, *Ein wiedergefundener Kruzifixus von Baccio da Montelupo*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', III, 1919-1932, pp. 360-361.

MARIO SALMI, *Opere d'arte ignote o poco note. Un Crocifisso di Giovanni Pisano*, in 'Rivista d'Arte', XIII, 1931, pp. 215-221.

### 1932

FELICE DA PORRETTA, *Memoriale dei Frati Minori Cappuccini della Toscana nel IV centenario della loro provincia (1532-1932)*, Firenze, Mealli & Stianti, 1932.

### 1933

ENZO CARLI, *Il Monumento Gherardesca nel Camposanto di Pisa*, in 'Bollettino d'Arte', XXVI, 1933, pp. 408-417.

– *Cronache di ser Luca Dominici*, a cura di Giovan Carlo Gigliotti, 2 voll., Pistoia, Pacinotti, 1933-1939.

MARIO SALMI *Un monumento della scultura pisana a Barcellona*, in *Miscellanea di storia dell'arte in onore di Igino Benvenuto Supino*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1933, pp. 125-139.

– *Staatliche Museen zu Berlin. Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museum. Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barocks*, I, FRIDA SCHOTTMÜLLER, *Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs. Zweite Auflage*, Berlin, De Gruyter, 1933.

WILHELM REINHOLD VALENTINER, *Una statua ignota di Tino da [sic] da Camaino in Santa Croce in Firenze*, in 'L'Arte', XXXVI, 1933, pp. 83-107.

### 1934

LUISA BECHERUCCI, *Michelozzo*, in *Enciclopedia italiana, di scienza, lettere ed arti*, XXIII, Roma 1934, p. 201.

ANTONIO CAPPELLI, *Il Museo d'Arte Sacra del Duomo di Grosseto*, estratto da 'Maremma. Bollettino della Società Storica Maremmana', III, 1934, 1/2, pp. 25-30.

ULRICH MIDDELDORF, *Giuliano da Sangallo and Andrea Sansovino*, in 'The Art Bulletin', XVI, 2, 1934, pp. 107-115.

### 1935-1936

CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *Opere sconosciute di Tino di Camaino*, in 'Critica d'Arte', I, 1935-1936 (1936), pp. 272-276.

### 1936

PÈLEO BACCI, *Francesco di Valdambrino emulo del Ghiberti e collaboratore di Jacopo della Quercia*, Siena, Istituto comunale d'arte e di storia, 1936.

BERNARDINO DA SIENA, *Le prediche volgari*, a cura di Piero Bargellini, Roma, Rizzoli, 1936

GIULIA SINIBALDI, *Il Museo di San Marco in Firenze*, Roma, Libreria dello Stato, 1936.

### 1937

RICHARD KRAUTHEIMER, *Ghibertiana*, in 'The Burlington Magazine', LXXI, 1937, pp. 68-80.

– *Mostra giottesca*, catalogo [Firenze, Palazzo degli Uffizi, aprile-ottobre 1937], Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1937.

### 1938

ENZO CARLI, *Un tabernacolo trecentesco ed altre questioni di scultura pisana*, in 'Critica d'Arte', III, 1938, 13, pp. 16-22.

GÉZA DE FRANCOVICH, *L'origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso*, in 'Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte', II, 1938, pp. 143-261.

ULRICH MIDDELDORF, *Domenico di Francesco (del Tasso)*, in ULRICH THIEME e FELIX BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXXII, Leipzig, Engelmann, 1938, p. 460.



CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *Su Francesco di Valdambino*, in 'Critica d'Arte', III, 1938, pp. 136-143.

#### 1939

ALFREDO LIBERATI, *Chiese, monasteri, oratori e spedali senesi. Ricordi e notizie*, in 'Bullettino senese di storia patria', XLVI, 1939, pp. 157-167.

#### 1940-1954

WALTER ed ELISABETH PAATZ, *Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch*, 6 voll., Frankfurt am Main, Klostermann Verlag, 1940-1954.

#### 1942

HARALD KELLER, *Giovanni Pisano*, Wien, Schroll, 1942.

GIUSEPPE MARCHINI, *Giuliano da Sangallo*, Firenze, Sansoni, 1942.

GIUSEPPE MARCHINI, *Spigolature dal tesoro pratese*, in 'Archivio storico pratese', XX, 1942, pp. 95-98.

#### 1944

EDOARDO ARSLAN, recensione a COSTANTINO BARONI, *Scultura gotica lombarda*, in 'Archivio Storico Lombardo', IX, 1944, pp. 148-151.

#### 1946

ENZO CARLI, *Per un 'Maestro dei Tabernacoli'*, in 'Belle Arti', I, 1946, pp. 102-113.

– *Mostra della scultura pisana del Trecento*, catalogo [Pisa, Museo di San Matteo, luglio-novembre 1946], Pisa, Lischi Editori, 1946.

#### 1947

CHARLES DE TOLNAY, *The Youth of Michelangelo*, Princeton University Press, 1947.

LORENZO Ghiberti, *I Commentari*, a cura di Ottavio Morisani, Napoli, Riccardo Ricciardi, 1947.

ALFREDO LIBERATI, *Chiese, monasteri, oratori e spedali senesi (ricordi e notizie), chiesa di San Clemente ai Servi di Maria*, in 'Bullettino senese di storia patria', LI-LIV, 1944-47 (1947), pp. 116-134.

– *Mostra della scultura pisana del Trecento*, catalogo [Pisa, Museo di San Matteo, maggio-ottobre 1947], Pisa, Lischi Editori, 1947.

WILHELM REINHOLD VALENTINER, *Notes on Giovanni Balducci and Trecento Sculpture in Northern Italy*, in 'The Art Quarterly', X, 1947, pp. 40-60.

#### 1948

ENZO CARLI, *Sculture inedite di Giovanni d'Agostino*, in 'Bollettino d'Arte', XXXIII, 1948, pp. 129-142.

#### 1949

MARTINO BERTAGNA, *Il Crocifisso di Lando Pieri*, in 'Fonte Gaia', II, , 1949, 10, pp. 20-24.

ENZO CARLI, *La mostra dell'antica scultura lignea senese*, in 'Emporium', CX, 1949, pp. 99-116.

ENZO CARLI, *Mostra dell'antica scultura lignea senese*, catalogo [Siena, Palazzo Pubblico, 1949], Firenze, Electa, 1949.

ENZO CARLI, *Un Angelo senese*, in 'Emporium', LIX, 1949, pp. 98-104.

JOHN POPE-HENNESSY, *An exhibition of Sienese wooden sculpture*, in 'The Burlington Magazine', XCI, 1949, pp. 323-324.

## 1950

ENZO CARLI, *Restauro alla Mostra dell'antica scultura lignea senese*, in 'Bollettino d'Arte', XXXV, 1950, pp. 77-84.

– *Mostra bernardiniana nel V centenario della canonizzazione di San Bernardino*, catalogo [Siena, maggio-ottobre 1950], Siena 1950.

– *Mostra d'arte sacra della diocesi e della provincia dal sec. XI al XVIII*, catalogo [Arezzo, Palazzo Pretorio, maggio-giugno 1950], Firenze, Del Turco Editore, 1950.

## 1951

ENZO CARLI, *La scultura lignea senese*, Milano-Firenze, Electa, 1951.

PIETRO TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, vol. II, *Il Trecento*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1951.

## 1952

ENZO CARLI, *La scultura lignea senese*, Milano-Firenze, Electa, 1952.

## 1957

GIUSEPPE MARCHINI, *Il Duomo di Prato*, Milano, Electa, 1957.

## 1955

BERNHARD DEGENHART, *Dante, Leonardo und Sangallo (Dante-Illustrationen Giuliano da Sangallo in ihrem Verhältnis zu Leonardo da Vinci und zu den Figurenzeichnungen der Sangallo)*, in 'Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte', VII, 1955, pp. 101-287.

## 1956

RICHARD KRAUTHEIMER, con la collaborazione di Trude Krautheimer-Hess, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1956, II edizione, Princeton 1970.

## 1958

PICO CELLINI, *Appunti orvietani III. Fra' Bevignate e le origini del Duomo di Orvieto*, in 'Paragone', IX, 1958, 99, pp. 3-16.

MARGRIT LISNER, *Zu Benedetto da Maiano und Michelangelo*, in 'Zeitschrift für Kunstwissenschaft', XII, 1958, pp. 141-156.

MANFRED WUNDRAM, *Toskanische Plastik von 1250 bis 1400*, in 'Zeitschrift für Kunstgeschichte', XXI, 1958, pp. 243-270.

## 1960

ENZO CARLI, *La scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo*, Milano, Electa, 1960.

## 1961

– *L'Abbazia di Monteoliveto*, a cura di Isidoro Maria Minucci, Siena, Electa, 1961.

MARIO SALMI, *Chiese romaniche della Toscana*, Milano, Electa, 1961.

PÁL VOIT, *Una bottega in via dei Servi*, in 'Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae', VII, 1961, 3-4, pp. 187-228.

## 1963

ANSANO FABBI, *Preci e la Valle Castoriana. Terra ignorata*, Spoleto, Tipografia Panetto & Petrelli, 1963.

MARGRIT LISNER, *Der Kruzifixus Michelangelos im Kloster S. Spirito in Florenz*, in 'Kunstchronik', 16, 1963, pp. 1-2.

GIUSEPPE MARCHINI, *Il Tesoro del Duomo di Prato*, Milano, Electa, 1963.

## 1963-1964

MARTINO BERTAGNA, *L'Osservanza di Siena. Studi storici*, 3 voll., Siena 1963-1964.

## 1964

MARGRIT LISNER, *Il Crocifisso di Michelangelo in Santo Spirito a Firenze*, München, Prestel Verlag, 1964.

MARGRIT LISNER, *Michelangelos Kruzifixus aus S. Spirito in Florenz*, in 'Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst', XV, 1964, pp. 7-36.

– *Notizie domenicane*, in 'Memorie domenicane', LXXXI, 1964, pp. 122-128.

GIOVANNI PREVITALI, *Un "San Giacomo minore" del Vecchietta*, in 'Paragone', XV, 1964, 177, pp. 43-45.

## 1965

ANNE COFFIE HANSON, *Jacopo della Quercia's Fonte Gaia*, Oxford, Claredon Press, 1965.

MARGRIT LISNER, *Zum Rahmen von Michelangelos Madonna Doni*, in *Studien zur Geschichte der Europäischen Plastik: Festschrift Theodor Müller zum 19. April 1965*, München, Hirmer Verlag, 1965, pp. 167-178.

GIOVANNI PREVITALI, *Sulle tracce di una scultura umbra del Trecento (Il 'Maestro della Santa Caterina Gualino')*, in 'Paragone', XVI, 1965, 181, pp. 16-25.

## 1966

GIULIA BRUNETTI, *Benedetto di Leonardo, detto B. da Maiano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1966, p. 433-437.

MARGRIT LISNER, *Il Crocifisso di Santo Spirito*, in *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi, Firenze-Roma 1964*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966, pp. 295-316.

ANTJE MIDDELDORF KOSEGARTEN, *Beiträge zur sienesischen Reliefkunst des Trecento*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', XII, 1966, pp. 207-204.

## 1967

ENZO CARLI, *La scultura italiana. Il Gotico*, Milano, Electa, 1967.

GIULIANO CATONI, *L'archivio Ricci-Parracciani di Montepulciano*, in 'Archivio Storico Italiano', CXXV, 1967, pp. 381-391.

ANNAROSA GARZELLI, *Il Duomo di Grosseto. Saggio di storia dell'architettura*, Firenze, Marchi & Bertolli, 1967.

MARGRIT LISNER, *Das Quattrocento und Michelangelo*, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, 3 voll., Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1967, II, *Michelangelo*, pp. 78-89.

MARGRIT LISNER, *Ein Kruzifixus des Antonio del Pollaiuolo in San Lorenzo in Florenz*, in 'Pantheon', XXV, 1967, pp. 319-328.

ALDO MAZZOLAI, *Maremma. Storia e arte*, Firenze, Edizioni Olimpia, 1967.

GIOVANNI PREVITALI, *Giotto e la sua bottega*, Milano, Fabbri, 1967.

## 1968

ENZO CARLI, *Le statue degli Apostoli per il Duomo di Siena*, in 'Viva', VII, 1968, 6, pp. 3-20.

ANNAROSA GARZELLI, *Scultura del Trecento a Siena e fuori Siena*, in 'Critica d'Arte', XV, 1968, 94, pp. 55-65

ALBERTO LIPPI, *Storia di una pieve del contado fiorentino (Cercina e la Valle del Terzolle)*, Firenze, Giorgi & Gambi, 1968.

MARGRIT LISNER, *Intorno al Crocifisso di Donatello in Santa Croce*, in *Donatello e il suo tempo*, Atti dell'VIII Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento [Firenze-Padova, 25 settembre - 1 ottobre 1966], Firenze, Civelli, 1968, pp. 115-129.

## 1969

MICHAEL AYRTON, *Giovanni Pisano sculptor*, London, Thames & Hudson, 1969.

CARLO DEL BRAVO, *Schede sulla scultura senese del Quattrocento*, in 'Viva', VIII, 1969, 1, pp. 15-21.

ANNAROSA GARZELLI, *Sculture toscane nel Duecento e nel Trecento*, Firenze, Marchi & Bertolli, 1969.

MARGRIT LISNER, *Zum Bildhauerischen Werk der Sangallo*, in 'Pantheon', XXVII, 1969, 2/3, pp. 99-119, 190-208.

– *Mostra d'arte sacra della Diocesi di San Miniato*, catalogo a cura di Luciano Bellosi e Dilvo Lotti [San Miniato 1969], San Miniato (Pisa), Cassa di Risparmio di San Miniato, 1969.

GESINE e JOHANNES TAUBERT, *Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen. Ein Betraig zur Verwendung von Bildwerken in der Liturgie*, in 'Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft', XXIII, 1969, pp. 79-121.

## 1969-1970

– *Il Museo dell'Opera del Duomo a Firenze*, a cura di Luisa Becherucci e Giulia Brunetti, 2 voll., Milano, Electa, 1969-1970.

## 1970

EVE BORSOOK, *Documenti relativi alle cappelle di Leccetto e Le selve di Filippo Strozzi*, in 'Viva', IX, 1970, 3, pp. 3-20.

MARGRIT LISNER, *Holzkruzifixe in Florenz und in der Toskana von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento*, München, Kunsthistorisches Institutes in Florenz - Bruckmann, 1970.

GIAN LORENZO MELLINI, *Giovanni Pisano*, Milano, Electa, 1970.

ZITA PEPI, *La basilica di Santa Maria dei Servi*, Siena, Tipografia il Torchio, 1970.

HILDEGARD UTZ, *Una 'Pietà' sconosciuta di Giovanni della Robbia*, in 'Paragone', XXI, 1970, 245, pp. 26-30.

## 1971

– *Mostra del restauro di opere delle province di Pisa e Livorno*, catalogo [Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 25 giugno - 28 agosto 1971], Pisa, Lischi Editori, 1971.

GIOVANNI PREVITALI, *Attribuzione*, in *Arte*, 2, *Enciclopedia Feltrinelli Fischer*, I, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 56-60.

MARIO SALMI, *Civiltà artistica della terra aretina*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1971.

MAX SEIDEL, *La scultura lignea di Giovanni Pisano*, Firenze, Edam, 1971.

## 1972

CARLO CELSO CALZOLAI, *San Frediano in Cestello*, Firenze, Edizioni Polistampa, 1972.

– *Firenze restaura: il laboratorio nel suo quadriennio*, guida alla mostra di opere d'arte restaurate dalla Soprintendenza alle Gallerie di Firenze a cura di Umberto Baldini e Paolo Dal Poggetto [Firenze, Fortezza da Basso, 18 marzo - 4 giugno 1972], Firenze, Sansoni, 1972.

– *Mostra del restauro*, catalogo [Pisa, 26 settembre - 5 novembre 1972], Pisa, Litografia Tacchi, 1972.

ALESSANDRO PARRONCHI, *Les Crucifix de bois en Toscane au XVe siècle*, in 'Revue de l'art', XVIII, 1972, pp. 56-67.

MAX SEIDEL, *Die Elfenbeinmadonna im Domschatz zu Pisa. Studien zur Herkunft und Umbildung französischer Formen im Werk Giovanni Pisanos in der Epoche der Pistoieser Kanzel*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', XVI, 1972, pp. 1-50.

## 1973

CLARA BARACCHINI, ANTONINO CALECA, *Il Duomo di Lucca*, Lucca, Baroni, 1973

Hildegard Utz, *Giuliano da Sangallo und Andrea Sansovino*, in 'Storia dell'Arte', XIX, 1973, pp. 209-216.

JOHN T. PAOLETTI, recensione a Carlo Del Bravo, *Scultura senese del Quattrocento* (1970), in 'The Art Quarterly', XXXVI, 1973, pp. 102-106.

#### 1974

ALESSANDRO PARRONCHI, *Il San Sebastiano ligneo di Santa Maria del Baraccano*, in 'Atti e memorie della Accademia Clementina di Bologna', XI, 1974, pp. 59-65.

#### 1975

GIUSEPPE BIASUZ, *Modellino di un Crocifisso ligneo michelangiolesco*, in 'Padova e il suo territorio', XXI, 1975, 11-12, pp. 18-20.

MIKLÓS BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400*, Firenze, Edam, 1975.

CARLO DEL BRAVO, *Jacopo della Quercia at Siena*, in 'The Burlington Magazine', CXVII, 1975, pp. 626-628.

– *Jacopo della Quercia nell'arte del suo tempo*, catalogo della mostra [Siena, Palazzo Pubblico, 24 maggio - 12 ottobre 1975], Firenze, Centro Di, 1975.

#### 1976

ENZO CARLI, *L'arte a Massa Marittima*, Siena, Centro Offset, 1976.

ENZO CARLI, *Luoghi ed opere d'arte senesi nelle prediche di Bernardino del 1427*, in *Bernardino predicatore nella società del suo tempo*, XVI Convegno Internazionale del Centro di studi sulla spiritualità medioevale [Todi, Accademia Tudertina, 9-12 ottobre 1975], Todi 1976, pp. 153-182.

NERI DI BICCI, *Le Ricordanze (10 marzo 1453 - 24 aprile 1475)*, edizione a cura di Bruno Santi, Pisa, Edizioni Marlin, 1976.

ALESSANDRO PARRONCHI, *L'autore del Crocifisso di Santa Croce: Nanni di Banco*, in 'Prospettiva', 6, 1976, pp. 50-55.

JOHN RUSSELL SALE, *The Strozzi Chapel by Filippino Lippi in Santa Maria Novella*, Ph. D. thesis, University of Pennsylvania 1976.

ANTONIO SECONDO TESSARI, *Benedetto da Maiano tra il 1490 e il 1497*. 2, in 'Critica d'Arte', XLI, 1976, 145, pp. 20-30.

MAX SEIDEL, *Ein verkanntes Meisterwerk des Giovanni Pisano - Das Kreuz aus S. Maria a Ripalta in Pistoia*, in 'Pantheon', XXXIV, 1976, pp. 3-13.

MONIKA VON ALEMANN-SCHWARTZ, *Crucifixus dolorosus. Beiträge zur Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkruzifixe*, Bonn, [s.a.], 1976.

#### 1977

LUISA BECHERUCCI, *Un'Annunciazione nel Duomo di Firenze*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, a cura di Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto, 2 voll., Milano, Electa, 1977, I, pp. 184-195.

ENZO CARLI, *Giovanni Pisano*, Pisa, Pacini Editore, 1977.

– *Il Museo dello Spedale degli Innocenti a Firenze*, a cura di Luciano Bellosi, Milano, Electa, 1977.

– *Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento*, Atti del Convegno di Studi a cura di Giulietta Chelazzi Dini [Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2-5 ottobre 1975], Firenze, Centro Di, 1977.

GIUSEPPE RASPINI, *San Martino a Mensola*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1977.

MAX SEIDEL, *Das Prateser Kruzifix: Einblicke in die Werkstattorganisation Giovanni Pisanos*, in 'Gesta', XVI, 1977, pp. 3-12.



## 1978

WALTER BRANDMÜLER, *Casini, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1978, pp. 351-352.

ANNA ROSA CALDERONI MASETTI, *Il Reliquiario della Croce nel Duomo di Massa Marittima*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXII, 1978, pp. 1-26.

## 1979

– *Arte nell'aretino. Seconda mostra di restauri dal 1975 al 1979. Dipinti e sculture restaurati dal XIII al XVIII secolo*, catalogo a cura di Anna Maria Maetzke [Arezzo, San Francesco, 30 novembre 1979 - 13 gennaio 1980], Firenze, Edam, 1979.

ENZO CARLI, *Il Duomo di Siena*, Genova, Sagep Editrice, 1979.

## 1980

ENZO CARLI, *Gli scultori senesi*, Milano, Electa, 1980.

OSANNA FANTOZZI MICHALI, PIERO ROSSELLI, *Le soppressioni dei conventi a Firenze. Riuso e trasformazioni dal sec. XVIII in poi*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1980.

– *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il primato del disegno*, catalogo della mostra [Firenze, Palazzo Strozzi, 1980], Firenze, Electa Editrice - Centro Di - Edizioni Alinari - Scala, 1980.

HANNO-WALTER KRUFT, *Antonello Gagini und seine Söhne*, München, Bruckmann, 1980.

PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, *Tondino di Guerrino e Andrea Riguardi orafi e smaltisti a Siena (1308-1338)*, in *'Prospettiva'*, 21, 1980, pp. 24-44.

PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, *Une attribution à Lando di Pietro le bras-reliquaire de saint Louis de Toulouse*, in *'La revue du Louvre et des Musées de France'*, XXX, 1980, 2, pp. 71-76.

ALDO MAZZOLAI, *Storia dell'arte della Maremma*, Grosseto, Fratelli Bonari Editori, 1980.

PIERO MORSELLI, *Una commissione a Baccio da Montelupo per il cancello di Santa Maria delle Carceri a Prato*, in *'Archivio storico pratese'*, LVI, 1980, pp. 153-157.

ALESSANDRO PARRONCHI, *Donatello e il potere*, Firenze-Bologna, Il Portolano, 1980, pp. 187-197.

JOACHIM POESCHKE, *Donatello. Figur und Quadro*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1980

GIOVANNI PREVITALI, *Domenico "dei cori" e Lorenzo Vecchietta: necessità di una revisione*, in *Studi in onore di Cesare Brandi*, *'Storia dell'Arte'*, 38-40, 1980, pp. 141-144.

EVELYN SANDBERG-VAVALÀ, *La Croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Roma, Multigrafica Editrice, 1980.

ALFRED A. STRNAD, KATHERINE WALSH, *Cesarini, Giuliano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1980, pp. 188-195.

## 1981

FRANCESCA FUMI CAMBI GADO, *Nuovi documenti per gli Angeli dell'altar maggiore del Duomo di Siena*, in *'Prospettiva'*, 26, 1981, pp. 9-25.

GERT KREYTENBERG, *L'Annunciazione sopra la porta del Campanile nel Duomo di Firenze*, in *'Prospettiva'*, 27, 1981, pp. 52-62.

– *La Misericordia di Firenze*, I, *Archivio e raccolta d'arte*, a cura di Monica Bietti Favi e Giancarlo Gentilini, Firenze, Officine Grafiche, 1981.

– *Mostra di opere d'arte restaurate nelle provincie di Siena e Grosseto. II-1981*, catalogo [Siena, Pinacoteca Nazionale, 1981], Genova, Sagep Editrice, 1981.

MARCO PAOLI, *Una nuova opera documentaria di Francesco di Valdambrino*, in *'Paragone'*, XXXII, 1981, 381, pp. 66-77.

ALESSANDRO PARRONCHI, *Proposta per la "Pietà" di Palestrina*, in *Opere giovanili di Michelangelo*, III, *Miscellanea Michelangiolesca*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1981, pp. 189-213.



## 1982

SILVESTRO BARDAZZI, EUGENIO CASTELLANI, *Il monastero di San Vincenzo in Prato*, Prato, Edizioni del Palazzo, 1982.

MICHAEL KÜHLENTHAL, *Das Grabmal Pietro Foscari in S. Maria del Popolo in Rom, ein Werk des Giovanni di Stefano*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', XXVI, 1982, pp. 47-62.

– *La Certosa del Galluzzo a Firenze*, a cura di Caterina Chiarelli e Giovanni Leoncini, Milano, Electa, 1982.

EUGENIO LUPORINI, *Una proposta attributiva nel problema della formazione di Giuliano da Sangallo scultore*, in *Scritti in onore di Ottavio Morisani*, Università degli Studi di Catania, Catania 1982, pp. 181-226.

– *Metodo e scienza: operatività e ricerca nel restauro*, catalogo della mostra a cura di Umberto Baldini [Firenze, 23 giugno 1982 - 6 gennaio 1983], Firenze, Sansoni, 1982.

PIERO MORSELLI, *Florentine Sixteenth-Century Artists in Prato: New Documents for Baccio da Montelupo and Francesco da Sangallo*, in 'The Art Bulletin', LXIV, 1982, pp. 52-59.

GIOVANNI PREVITALI, *Due lezioni sulla scultura 'umbra' del Trecento*, in 'Prospettiva', 31, 1982, pp. 17-35.

## 1983

– *Andrea, Nino e Tommaso scultori pisani*, catalogo della mostra a cura di Mariagiulia Burresi [Pontedera, 25 settembre - 15 ottobre 1983; Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 29 ottobre 1983 - 14 gennaio 1984], Milano, Electa, 1983.

GIORGIO BORDOLI, *Il testamento di Paolo Giovio*, in 'Periodico della Società Storica Comense', L, 1983, pp. 87-116.

MARGARET HAINES, *La Sacrestia delle Messe del Duomo di Firenze*, Cassa di Risparmio di Firenze 1983.

– *I dintorni di Firenze*, a cura di Alessandro Conti, Firenze, La casa Usher, 1983.

– *Il Gotico a Siena*, catalogo della mostra [Siena, Palazzo Pubblico, 24 luglio - 30 ottobre 1982], Firenze, Centro Di, 1983.

– *Mostra di opere d'arte restaurate nelle provincie di Siena e Grosseto. III-1983*, catalogo [Siena, Pinacoteca Nazionale, 1983], Genova, Sagep Editrice, 1983.

GIOVANNI PREVITALI, *Alcune opere "fuori contesto": il caso di Marco Romano*, in 'Bollettino d'Arte', LXVIII, 1983 (1984), pp. 43-68.

## 1984

SILVESTRO BARDAZZI, EUGENIO CASTELLANI, *San Niccolò a Prato*, Prato, Edizioni del Palazzo, 1984.

JAMES BECK, *Desiderio da Settignano (and Antonio del Pollaiuolo): problems*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', XXVIII, 1984, pp. 203-224.

GERT KREYTENBERG, *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, München, Bruckmann, 1984.

– *L'Osservanza di Siena. La basilica e i suoi codici miniati*, testi di Cecilia Alessi, Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto, Michele Cordaro, Alberto Cornice e Giovanna Damiani, Milano, Electa, 1984.

ANTJE MIDDELDORF KOSEGARTEN, *Sienesische Bildhauer am Duomo Vecchio. Studien zur Skulptur in Siena 1250-1330*, München, Bruckmann, 1984.

FRANCESCA PETRUCCI, *Baccio da Montelupo a Lucca*, in 'Paragone', XXXV, 1984, 417, pp. 3-22.

– *Restauri di sculture lignee nel Museo di San Matteo*, catalogo della mostra a cura di Mariagiulia Burresi [Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 9 dicembre 1984 - 30 gennaio 1985], Pontedera (Pisa), Bandecchi & Vivaldi, 1984.

– *Restauro di una terracotta del Quattrocento. Il Compianto di Giacomo Cozzarelli*, catalogo della mostra [Firenze, Opificio delle Pietre Dure, 26 maggio - 22 luglio 1984], Modena, Edizioni Panini, 1984.

MAX SEIDEL, “*Opus heburneum*”. *Die Entdeckung einer Elfenbeinskulptur von Giovanni Pisano*, in ‘Pantheon’, XLII, 1984, pp. 219-229.

## 1985

OTTAVIO BANTI, NATALE CATUREGLI, *Le carte arcivescovili pisane del secolo XIII*, (‘Regesta Chartarum Italiae’, 38), II, Roma, Loescher Editore, 1985.

ROBERTO BARTALINI, *Goro di Gregorio e la tomba del giurista Guglielmo di Ciliano*, in ‘Prospettiva’, 41, 1985, pp. 21-38.

MARIAGIULIA BURRESI, *Incrementi di Francesco di Valdambriano*, in ‘Critica d’Arte’, L, 1985, 6, pp. 49-59.

CATERINA CANEVA, *La cornice del Tondo Doni. Nota storico-critica*, in *Il Tondo Doni di Michelangelo e il suo restauro*, Firenze, Centro Di, 1985, pp. 49-51.

GAUDEZ FREULER, *Bartolo di Fredis Altar für die Annunziata-Kapelle in S. Francesco in Montalcino*, in ‘Pantheon’, XLIII, 1985, pp. 21-39.

DANIELA GALLAVOTTI CAVALLERO, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala in Siena. Vicenda di una committenza artistica*, Pisa, Pacini Editore, 1985.

– *Il Tondo Doni di Michelangelo e il suo restauro*, Firenze, Centro Di, 1985.

ANTONIO NATALI, *L’antico, le sculture e l’occasione. Ipotesi sul Tondo Doni*, in *Il Tondo Doni di Michelangelo e il suo restauro*, Firenze, Centro Di, 1985, pp. 21-37.

ANTONIO PAOLUCCI, *Il Museo della Collegiata di Sant’Andrea in Empoli*, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1985.

– *Simone Martini e ‘chompagni’*, catalogo della mostra a cura di Alessandro Bagnoli e Luciano Bellosi [Siena, Pinacoteca Nazionale, 27 marzo - 21 ottobre 1985], Firenze, Centro Di, 1985.

## 1985-2006

– *Die Kirchen von Siena*, a cura di Peter Anselm Riedl e Max Seidel, 1-3, München, Bruckmann, 1985-2006.

## 1986

ROBERTO BARTALINI, *Spazio scolpito: la novità del rilievo “pittorico” di Giovanni d’Agostino*, in ‘Prospettiva’, 45, 1986, pp. 19-34.

ALESSANDRO CECCHI, *Il restauro del Tondo Doni di Michelangelo*, in ‘Arte cristiana’, LXXIV, 1986, pp. 117-120.

– *Echi e presenze donatelliane in Mugello*, catalogo della mostra a cura di Giuseppina Carla Romby, Anna Pieraccini e Marzia Puccetti [Comuni di Barberino di Mugello - San Pietro a Sieve - Scarperia - Vaglia Comunità Montana zona E - Provincia di Firenze], Firenze, Stampa Nazionale, 1986.

FRANCESCA FIORELLI MALESCI, *La chiesa di Santa Felicita a Firenze*, Firenze, Giunti, 1986.

ANITA FIDERER MOSKOWITZ, *The sculpture of Andrea and Nino Pisano*, Cambridge University Press (Mass.) 1986.

– *Il Museo dell’Opera del Duomo di Pisa*, a cura di Guglielmo De Angelis d’Ossat, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 1986.

– *La pieve di Sant’Andrea a Cercina e la Valle del Terzolle*, Atti del Convegno di Studi a cura di Giampaolo Trotta [Cercina, Sesto Fiorentino, 5-6 dicembre 1985], Firenze, [s.n.], 1986.

ALAN PHIPPS DARR, *A Valentinian legacy: Italian Sculpture*, in ‘Apollo’, CXXIV, 1986, 298, pp. 478-479.

T.C. PRICE ZIMMERMANN, *La presunta data di nascita di Paolo Giovio*, in ‘Periodico della Società Storica Comense’, LII, 1986-1987 (1986), pp. 189-192.

## 1987

ENZO CARLI, *Giovanni d'Agostino e il "Duomo Nuovo" di Siena*, Genova, Sagep Editrice, 1987.

ALESSANDRO CECCHI, *Agnolo e Maddalena Doni committenti di Raffaello*, in *Studi su Raffaello*, Atti del Congresso Internazionale di Studi a cura di Micaela Sambucco Hamoud e Maria Letizia Strocchi [Urbino-Firenze, 6-14 aprile 1984], Urbino, Edizioni Quattro Venti, 1987, pp. 429-439.

RENZO FANTAPPIÈ, *Artisti e artigiani a Prato fra il XV e il XVI secolo*, in 'Archivio storico pratese', LXIII, 1987, pp. 5-254.

MARGRIT LISNER, *Andrea Sansovino und die Sakramentskapelle dei Corbinelli mit Notizen zum alten Chor von Santo Spirito in Florenz*, in 'Zeitschrift für Kunstgeschichte', L, 1987, pp. 207-274.

ALAN PHIPPS DARR, RONA ROISMAN, *Francesco da Sangallo: a rediscovered early Donatellesque 'Magdalen' and two Wills from 1574 and 1576*, in 'The Burlington Magazine', CXXIX, 1987, pp. 784-793.

– *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450*, catalogo della mostra a cura di Alessandro Bagnoli e Roberto Bartalini [Siena, Pinacoteca Nazionale, 16 luglio - 31 dicembre 1987], Firenze, Centro Di, 1987.

## 1988

– *Acquisti e donazioni del Museo Nazionale del Bargello, 1970-1987*, a cura di Giovanna Gaeta Bertelà, Beatrice Paolozzi Strozzi e Marco Spallanzani, Firenze, S.P.E.S., 1988.

JANNEKE BAUERMEISTER, MARCO CIATTI, ANTONELLO PANDOLFO, *I Crocifissi lignei di Giovanni Pisano: proposte per un confronto tecnico*, in 'OPD Restauro', III, 1988, pp. 153-161.

GIANLUIGI CANOCCHI, MARCO CIATTI, ANTONELLO PANDOLFO, *La scultura dipinta. Nota su alcuni restauri*, in 'OPD Restauro', III, 1988, pp. 29-35.

ANNAMARIA GIUSTI, *Empoli: Museo della Collegiata, Chiese di Sant'Andrea e Santo Stefano*, Bologna, Calderini Editore, 1988.

GERT KREYTENBERG, *Un 'San Francesco che riceve le stigmate' di Andrea Pisano*, in 'Bollettino d'Arte', 50-51, 1988, pp. 103-110.

– *La Collegiata di San Gimignano e il suo Museo di Arte Sacra*, a cura di Marco Torriti, Piero Torriti e Jole Vichi Imberciadori, Poggibonsi, Carlo Cambi Editore, 1988.

EDGAR LEIN, *Benedetto da Maiano*, Frankfurt am Main - Bern - New York - Paris, Verlag Peter Lang, 1988.

FRANCESCA PETRUCCI, MARIO VENTURI, SILVANO VESTRI, *Il San Sebastiano di Baccio da Montelupo*, in 'OPD Restauro', III, 1988, pp. 96-102.

– *Restauri 1983-1988*, catalogo della mostra [Siena, Pinacoteca Nazionale, dicembre 1988], Siena 1988.

MICHAEL SEMFF, recensione della mostra *Scultura dipinta: Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450*, in 'Kunstchronik', XLI, 1988, pp. 493-498.

PIERO TORRITI, *Tutto Siena. Contrada per contrada*, Firenze, Bonechi Edizioni, 1988.

## 1989

ALESSANDRO BAGNOLI, *Donatello a Siena: alcune considerazioni di Vecchietta e Francesco di Giorgio*, in *Donatello-Studien*, München, Bruckmann, 1989, pp. 278-291.

ANITA FIDERER MOSKOWITZ, *A sienese Crucifix: context and attribution*, in 'Bulletin of the Detroit Institute of Arts', LXIV, 1989, pp. 41-53.

## 1989-1990

– *La chiesa e il convento di San Marco a Firenze*, 2 voll., Cassa di Risparmio di Firenze, Giunti, 1989-1990.

## 1990

ALESSANDRO BAGNOLI, *La "Madonna Piccolomini" e Giovanni di Cecco*, in 'Prospettiva', 53-56, 1988-1989 (1990), pp. 177-183.

PAOLA BAROCCHI, *Appunti sulla fortuna di Beccafumi da Vasari a Romagnoli*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra [Siena, chiesa di Sant'Agostino, Pinacoteca Nazionale, 16 giugno - 4 novembre 1990], Milano 1990, pp. 17-25.

ROBERTO BARTALINI, *Du nouveau sur Goro di Gregorio*, in 'Revue de l'art', LXXXVII, 1990, pp. 42-51.

ENZO CARLI, *Sculture senesi del Trecento tra Gano, Tino e Goro*, in 'Antichità viva', XXIX, 1990, 2/3, pp. 26-39.

MARCO COLLARETA, *Del Tasso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1990, pp. 295-303.

– *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra [Siena, Pinacoteca Nazionale - chiesa di Sant'Agostino, 16 giugno - 4 novembre 1990], Milano, Electa, 1990.

ANNA MARIA MANETTI, *Scultura gotica toscana. Che cosa abbiamo trovato sotto sette strati di pittura*, in 'Il Giornale dell'Arte', LXXVIII, 1990, p. 41.

DIANA TOCCAFONDI FANTAPPIÈ, *Alessandro del Nero*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1990, pp. 176-177.

ANTJE MIDDELDORF KOSEGARTEN, *'Langiolo chola testa di Sco Giovanni in mano': zum Werk Giovanni Pisanos*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', XXXIV, 1990, pp. 1-68.

ROBERTO PAOLO NOVELLO, *Giovanni di Balduccio da Pisa*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Pisa, 1990.

ROSANNA CATERINA PROTO PISANI, *Empoli: itinerari del Museo, della Collegiata e della Chiesa di Santo Stefano*, Firenze, Beccucci Editore, 1990.

## 1991

ROBERTO BARTALINI, *Agostino di Giovanni e compagni. II. Il possibile Domenico d'Agostino*, in 'Prospettiva', 61, pp. 29-37.

JAMES BECK, *Jacopo della Quercia*, 2 voll., New York, Columbia University Press, 1991.

GIANCARLO GENTILINI, *Una Pietà di Andrea della Robbia*, Roberto Di Clemente Antiquario, Firenze, Tipografia Stella, 1991.

GERT KREYTENBERG, *Bemerkungen zum Werk von Francesco di Valdambrino*, in 'Pantheon', IL, 1991, pp. 36-43.

JACQUELINE LAFONTAINE-DOSOGNE, *Acheropita*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, pp. 88-92.

CHRISTINE LAPOSTOLLE, *Albero di Iesse*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, pp. 308-313.

GIOVANNI PREVITALI, *Studi sulla scultura gotica in Italia. Storia e geografia*, Torino, Einaudi, 1991.

MAX SEIDEL, *Un Crocifisso di Giovanni Pisano a Massa Marittima*, in 'Prospettiva', 62, 1991, pp. 66-77.

WALFREDO SIEMONI, *Arte e devozione medicea nella chiesa dei Santi Quirico e Lucia all'Ambrogiana. Un inedito di Francesco Gambacciani*, in 'Miscellanea storica della Valdelsa', XCVII, 1991, 1, pp. 69-88.

## 1992

ALESSANDRO ANGELINI, *Giovanni di Stefano e le Lupe marmoree di Porta Romana*, in 'Prospettiva', 65, 1992, pp. 50-55.

– *Die Kirchen von Siena*, a cura di Peter Anselm Riedl e Max Seidel, 2, 1.2, *Oratorio della Carità-S. Domenico*, München, Bruckmann, 1992.

LODOVICO FERRETTI, *La chiesa e il convento di San Domenico di Fiesole*, Siena, Edizioni Cantagalli, 1992.

SABINE HANSEN, *La Loggia della Mercanzia in Siena*, edizione in lingua italiana, Sinalunga (Siena), Arti Grafiche Viti-Ricucci, 1992.

JANEZ HÖFLER, *New light on Andrea Sansovino's Journey to Portugal*, in 'The Burlington Magazine', CXXXIV, 1992, pp. 234-238.

– *Itinerari laurenziani nel territorio*, a cura di Fauzia Farneti, Firenze, Editrice La Giuntina, 1992.

– *La bellezza del sacro: sculture policrome medievali ad Arezzo*, catalogo della mostra [Arezzo, settembre 2002 - febbraio 2003], Arezzo 2002.

– *Nel secolo di Lorenzo: restauri di opere d'arte del Quattrocento*, catalogo della mostra a cura di Mariagiulia Burrelli [Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 13 febbraio - 30 maggio 1993], Pisa 1992.

– *Niveo de marmore. L'uso artistico del marmo a Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogo della mostra a cura di Enrico Castelnuovo [Sarzan, La Cittadella, 1 marzo - 3 maggio 1992], Genova, Edizioni Colombo, 1992.

– *Per la storia della scultura: materiali inediti e poco noti*, a cura di Massimo Ferretti, Torino, Antichi Maestri Pittori di Giancarlo Gallino – Umberto Allemandi & C., 1992.

SHERLY E. REISS, *Cardinal Giulio de' Medici as a patron of art, 1513-1523*, Ph. D. thesis, Princeton University 1992.

### 1993

ERIC C. APFELSTADT, *Andrea Ferrucci's 'Crucifixion' Altar-Piece in the Victoria and Albert Museum*, in 'The Burlington Magazine', CXXXV, 1993, pp. 807-817.

FRANÇOIS BERGOT, MARIE PESSIOT, GILLES GRANDJEAN, *The Museum of Fine Arts, Rouen. Guide to the collections of the 16th and 17th centuries*, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1993, pp. 30-31.

ALESSANDRO CECCHI, *L'estremo omaggio al "padre e maestro di tutte le arti". Il monumento funebre di Michelangelo*, in *Il Pantheon di Santa Croce a Firenze*, a cura di Luciano Berti, Firenze, Giunti, 1993, pp. 57-82.

JOSEP BRACONS CLAPÉS, *Lupo di Francesco, mestre pisà, autor del sepulcre de Santa Eulàlia*, in *La Catedral de Barcelona*, in 'D'art', XIX, 1993, pp. 43-51.

– *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena, 1450 1500*, catalogo della mostra a cura di Luciano Bellosi [Siena, chiesa di Sant'Agostino, 25 aprile - 31 luglio 1993], Milano, Electa, 1993.

RICCARDO GATTESCHI, *Baccio da Montelupo. Scultore e architetto del Cinquecento*, Firenze, Tipografia Il Torchio, 1993.

ANNAMARIA GIUSTI, CARLO BILIOTTI, 'Annunciazione'. *Jacopo di Piero Guidi (?) [...] Scultore fiorentino del secondo quarto del Trecento [...] Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore [...]*, in 'OPD Restauro', V, 1993, pp. 179-187.

BIRGIT LASCHKE, *Fra Giovan Angelo Montorsoli. Ein Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1993.

– *Oreficeria sacra a Lucca dal XIII al XV secolo*, catalogo della mostra a cura di Clara Baracchini [Lucca, Museo Nazionale di Palazzo Mansi, 19 gennaio - 30 settembre 1990], 2 voll., Firenze, S.P.E.S., 1993.

GIOVANNA RASARIO, MARIA DATA MAZZONI, ROBERTO PASSERI, MARIO VENTURI, *Sculture lignee policrome: modelli operativi di restauro*, in 'OPD Restauro', V, 1993, pp. 108-116.

### 1994

ROBERTO BARTALINI, *Cinque postille su Giovanni d'Agostino*, in 'Prospettiva', 73-74, 1994, pp. 46-73.

JAMES BECK, *Benedetto di Leonardo da Maiano e Michelangelo giovane*, in *Giuliano e la bottega dei da Maiano*, Atti del Convegno Internazionale di Studi a cura di Daniela Lamberini,



Marcello Lotti e Roberto Lunardi [Fiesole, 13-15 giugno 1991], Firenze, Octavo, 1994, pp. 176-181.

FRANCESCO CAGLIOTI, *Donatello, i Medici e Gentile de' Becchi: un po' di ordine intorno alla "Giuditta" (e al "David") di Via Larga. I*, in 'Prospettiva', 75-76, 1994, pp. 14-49.

ENZO CARLI, *Su due terrecotte fiorentine*, in 'Antichità viva', XXXIII, 1994, 2/3, pp. 13-17

MARIA GRAZIA CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, *La bottega di Giuliano e Benedetto da Maiano nel Rinascimento fiorentino*, Firenze, Octavo, 1994.

– *Giuliano e la bottega dei da Maiano*, Atti del Convegno Internazionale di Studi a cura di Daniela Lamberini, Marcello Lotti e Roberto Lunardi [Fiesole, 13-15 giugno 1991], Firenze, Octavo, 1994.

ANDREW LADIS, *Giovanni Pisano: unfinished business in Siena*, in 'Arte cristiana', LXXXII, 1994, pp. 177-184.

BEATRICE PAOLOZZI STROZZI, *An unpublished Crucifix by Verrocchio*, in 'The Burlington Magazine', CXXXVI, 1994, pp. 808-815.

GIOVANNA RASARIO, LUIGI CANOCCHI, *Sculture lignee policrome: modelli operativi di restauro*, [2], in 'OPD Restauro', V, 1994, pp. 68-80.

– *Sant'Andrea a Empoli. La chiesa del pievano Rolando. Arte, storia e vita spirituale*, testi di Vanna Arrighi Tomberli, Fausto Berti, Giovanni Cavini, Maria Raffaella De Gramatica, Guido Engels, Anna Guarducci, Leonardo Rombai e Walfredo Simeoni, Firenze, Giunti, 1994.

– *Umanesimo e Rinascimento a Montepulciano*, catalogo della mostra a cura di Antonio Sigillo [Montepulciano, 16 luglio - 15 dicembre 1994], Montepulciano, Editori Del Grifo, 1994.

#### 1994-1995

LETIZIA CIACCI, *Un grande cantiere della Prato tardo barocca: la chiesa e il monastero di San Vincenzo e Santa Caterina de' Ricci*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, 2 voll., a.a. 1994-1995.

#### 1995

– *Arte in Toscana dal XV al XVIII secolo. Dipinti, disegni, sculture presentati da Massimo Vezzosi*, catalogo della mostra a cura di Massimo Vezzosi [Firenze, Massimo Vezzosi Antiquario, settembre 1995], Firenze 1995.

ROBERTO BARTALINI, *Maso, la cronologia della Cappella Bardi di Vernio e il giovane Orcagna*, in 'Prospettiva', 77, 1995, pp. 16-35.

DANIELE CECCHERINI, *Gli oratori delle contrade di Siena*, Siena, Betti Editrice, 1995.

– *Guida storico-artistica alla Maremma*, a cura di Bruno Santi, Siena, Nuova Immagine, 1995.

GERT KREYTENBERG, *Agnolo di Ventura und zwei Grabmäler der Bardi in Florenz*, in 'Städel-Jahrbuch', XV, 1995 (1996), pp. 53-84.

GERT KREYTENBERG, *Firenze. Scultura. Secolo 14°*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1995, pp. 234-243.

BEATRICE PAOLOZZI STROZZI, *Il Crocifisso ligneo di Andrea del Verrocchio. Letture*, in 'Artista. Critica dell'arte in Toscana', [VII], 1995, pp. 30-53.

BEATRICE PAOLOZZI STROZZI, LISA, VENEROSI PESCIOLINI, *Il Crocifisso ligneo di Andrea del Verrocchio: ritrovamento e restauro*, in 'OPD restauro', VII, 1995, pp. 11-32.

– *Restauro e recuperi in terra di Siena*, XI settimana dei Beni Culturali [dicembre 1995], Badesse (Siena), Industria Grafica Pistoiesi Editrice, 1995.

– *Scultura lignea: Lucca 1200-1400*, catalogo della mostra a cura di Clara Baracchini [Lucca, 16 dicembre 1995 - 30 giugno 1996], 2 voll., Firenze, S.P.E.S., 1995.

#### 1996

ATANASIO ANDREINI, *I Cappuccini a Firenze. Storia e arte a Montughi*, Firenze, Tipografia San Francesco, 1996.

ENZO CARLI, *Arte senese e arte pisana*, Torino, Umberto Allemandi, 1996.



GABRIELE FATTORINI, *Francesco di Valdambbrino. Per un riepilogo generale*, in 'La Diana', II, 1996 (1998), pp. 109-157.

MASSIMO FERRETTI, *Trittico lucchese*, in *Ad Alessandro Conti (1946-1994)*, a cura di Francesco Caglioti, Miriam Fileti Mazza e Umberto Parrini, Scuola Normale Superiore, Pisa 1996, pp. 9-43.

MASSIMO FERRETTI, recensione della mostra *Scultura lignea a Lucca 1200-1425*, in 'Dialoghi di Storia dell'Arte', III, 1996, pp. 124-138.

FRANCESCA FUMI CAMBI GADO, *Opere d'arte del secolo XV nella Cattedrale di Grosseto*, in *La Cattedrale di San Lorenzo a Grosseto Arte e storia dal XIII al XIX secolo*, catalogo della mostra a cura di Cristina Gnoni Mavarelli e Laura Martini [Grosseto, Fortezza Medicea, Cassero Senese, 28 giugno - 29 settembre 1996], Cinisello Balsano (Milano) 1996, pp. 45-58.

– *Il Compianto sul Cristo morto: quattro capolavori della scultura emiliana del Quattrocento*, catalogo della mostra [Bologna, Santuario di Santa Maria della Vita, 5 aprile - 10 maggio 1996], Cinisello Balsano (Milano), Amilcare Pizzi, 1996.

– *Il Cristo di San Carlo restaurato*, a cura di Giovanna Rasario, Firenze, S.P.E.S., 1996.

– *Il Giardino di San Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo*, catalogo della mostra a cura di Paola Barocchi [Firenze, Casa Buonarroti, 30 giugno - 19 ottobre 1992], Cinisello Balsano (Milano), Silvana Editoriale, 1992.

– *Il Sepolcro della Gherardesca. Ricostruzione per anastilosi mediante grafica tridimensionale*, catalogo della mostra a cura di Mariagiulia Burresi [Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 4 novembre 1996 - 31 gennaio 1997], Pisa, Edizioni ETS, 1996.

– *L'officina della maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494-1530*, catalogo della mostra a cura di Alessandro Cecchi e Antonio Natali [Firenze, Galleria degli Uffizi, 28 settembre - 6 gennaio 1997], Venezia, Marsilio, 1996.

LORENZO LORENZI, *Proposte per le due terrecotte fiorentine: Giuliano da Sangallo e il Maestro del Crocifisso di Saint-Germain-des-Près*, in 'Paragone', XLVII, 1996 (1997), 8/10, pp. 180-186.

– *Orsanmichele a Firenze*, a cura di Diane Finiello Zervas ('Mirabilia Italiae', V), 2 voll., Modena, Franco Cosimo Panini, 1996.

MARCELLA PARISI, *Maestri di pietra nella Cattedrale di San Lorenzo*, in *La Cattedrale di San Lorenzo a Grosseto. Arte e storia dal XIII al XIX secolo*, catalogo della mostra a cura di Cristina Gnoni Mavarelli e Laura Martini [Grosseto, Fortezza Medicea, Cassero Senese, 29 giugno - 29 settembre 1996], Cinisello Balsano (Milano) 1996, pp. 31-44.

LUCA UZIELLI, MARCO FIORAVANTI, OTTAVIO ALLEGRETTI, MARIO PIVA, RENZO RICCI, *Il nuovo ancoraggio per il Crocifisso ligneo di Andrea Orcagna nella chiesa di San Carlo a Firenze*, in 'OPD Restauro', VIII, 1996, pp. 171-184.

FRANCESCO VOSSILLA, *Alcune note ed una proposta per Giovanni Bandini*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz', XL, 1996, pp. 375-383.

## 1997

ALESSANDRO BAGNOLI, *Il Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra di Montalcino*, Siena, Edizioni Cantagalli, 1997.

LAURA CAVAZZINI, *Jacopino da Tradate fra la Milano dei Visconti e la Mantova dei Gonzaga*, in 'Prospettiva', 86, 1997, pp. 4-36.

– *Da monastero a convento: la chiesa di San Donnino a Pisa dai Benedettini ai Cappuccini*, a cura di Stefano Sodi, Ospedaletto (Pisa), Edizioni Offset Grafica, 1997.

GERALDINE A. JOHNSON, *The original placement of Donatello's bronze Crucifix in the Santo in Padua*, in 'The Burlington Magazine', CXXXIX, 1997, pp. 860-862.

LORENZO LORENZI, *Per due sculture fiorentine del Rinascimento*, in 'Prato', 90-91, 1997 (1998), pp. 107-115.

SILVIO MASIGNANI, *Tino di Camaino e Lupo di Francesco: precisazioni sulla tomba dell'imperatore Arrigo VII*, in 'Prospettiva', 87-88, 1997 (1998), pp. 112-119.

– *The Boscawen Collection at the Fitzwilliam Museum, Cambridge*, in 'The Burlington Magazine', CXXXIX, 1997, pp. 907-912.

JOHN DOUGLAS TURNER, *The Sculpture of Baccio da Montelupo*, Ph. D. thesis, Brown University, Providence (R.I.) 1997.

FRANCESCO VOSSILLA, *Baccio Bandinelli e Giovanni Bandini nel coro del Duomo*, in *Sotto il cielo della Cupola. Il coro di Santa Maria del Fiore dal Rinascimento al 2000*, catalogo della mostra a cura di Timothy Verdon [Firenze, Palazzo Vecchio, 18 giugno - 21 settembre 1997], Milano, Electa, 1997, pp. 69-99.

## 1998

ALESSANDRO ANGELINI, *I Marrini e gli inizi di Michele Angelo senese*, in *Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro*, I, 'Prospettiva', 91-92, 1998, pp. 127-138.

SANDRO BELLESI, *La scultura nel Seicento*, in *Il Seicento a Prato*, a cura di Claudio Cerretelli, Renzo Fantappiè, Prato, Cassa di Risparmio di Prato, 1998, pp. 311-322.

FRANCESCO CAGLIOTI, *Il perduto 'David mediceo' di Giovan Francesco Rustici e il 'David' Pulsky del Louvre*, in 'Prospettiva', 83-84, 1998, pp. 80-101.

ELISABETTA CIONI, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV*, Firenze, S.P.E.S., 1998.

ALDO GALLI, *Nel segno di Ghiberti*, in *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Roberto Cassanelli, Milano, Jaca Book, 1998, pp. 87-108.

– *Il Savonarola e le sue 'reliquie' a San Marco*, catalogo della mostra a cura di Magnolia Scudieri e Giovanna Rasario [Firenze, Museo di San Marco, 15 dicembre 1998 - 28 febbraio 1999], Firenze, Giunti, 1998.

– *La devozione dei Bianchi nel 1399: il miracolo del Crocefisso di Borgo a Buggiano*, a cura di AMLETO SPICCIANI, Pisa, Edizioni ETS, 1998.

– *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, a cura di Salvatore Settis e Donatella Toracca ('Mirabilia Italiae', VII), Modena, Franco Cosimo Panini, 1998.

GIOVANNA RASARIO, *Recupero della drammaticità del colore originale nel Crocifisso ligneo dell'Orcagna*, in *Il colore nel Medioevo. Arte, simbolo, tecnica*, Atti delle giornate di studi [Lucca, 2-3-4 maggio, 1996], Istituto Storico Lucchese - Scuola Normale Superiore di Pisa, Lucca, San Marco Litotipo, 1998, pp. 155-165.

ANNE MARKHAM SCHULZ, *An unknown Crucifix by Baccio da Montelupo*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', XLII, 1998, pp. 190-197.

– *Maso di Banco. La Cappella di San Silvestro*, a cura di Cristina Acidini Luchinat ed Enrica Neri Lusanna, Milano, Mondadori Electa, 1998.

– *Montalcino e il suo territorio*, a cura di Roberto Guerrini, Siena, Caleido, 1998.

– *Quattro Crocifissi lignei restaurati*, catalogo della mostra [Greve in Chianti, Propositura di Santa Croce, 12 settembre 1998], Firenze, Edizioni Polistampa, 1998.

EIKE D. SCHMIDT, *Giovanni Bandini tra Marche e Toscana*, in 'Nuovi studi', VI, 1998, pp. 57-103.

## 1999

MARIA CRISTINA BANDERA VIANI, *Benvenuto di Giovanni*, Milano, Federico Motta Editore, 1999.

GIOVANNI FRENI, *The Architecture and Sculpture of the Portal of South Side of Arezzo Cathedral*, in *Image and Belief. Studies in Celebration of the Eightieth Anniversary of the Index of the Christian Art*, a cura di Colum Hourihane, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1999, pp. 151-168.

– *I dintorni di Firenze*, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Milano, Mondadori, 1999.

– *Il Crocifisso del Mandorlo Fiorito. VI centenario del Crocifisso della Collegiata di Sant'Andrea di Empoli 1399-1999*, Sesto Fiorentino (Firenze), Abc Tipografia, 1999.

– *L'Amiata e la Val d'Orcia*, a cura di Bruno Santi, Milano, Mondadori, 1999.

ROSANNA CATERINA PROTO PISANI, *Empoli, il Valdarno inferiore e la Valdelsa fiorentina*, Milano, Mondadori, 1999.

## 2000

FRANCESCO CAGLIOTI, *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, 2 voll., Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2000.

– *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*, catalogo della mostra a cura di Massimo Medica [Bologna, Museo Civico Archeologico, 15 aprile - 16 luglio 2000], Venezia, Marsilio, 2000.

GABRIELE FATTORINI, recensione della mostra *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo* (Pisa 2000-2001), in 'Prospettiva', 100, 2000 (2001), pp. 81-92.

ANTONIO FOSCARI, *Il cardinale veneziano Pietro Foscari e lo scultore senese Giovanni di Stefano in Santa Maria del Popolo a Roma*, in 'Arte documento: rivista di storia e tutela dei beni culturali', XIV, 2000, pp. 59-63.

GERT KREYTENBERG, *Ein Tabernakel mit Kruzifix von Nino Pisano und Luca di Tommè*, in 'Pantheon', LVIII, 2000, pp. 9-12.

GERT KREYTENBERG, *Orcagna, Andrea di Cione. Ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*, Mainz 2000.

– *Il Crocifisso di Santo Spirito – The Crucifix of Santo Spirito*, Comune di Firenze / Assessorato alla Cultura, Lastra a Signa (Firenze) 2000.

– *I tesori della fede. Oreficeria e scultura dalle chiese di Venezia*, catalogo della mostra a cura di Stefania Mason e Renato Polacco [Venezia, chiesa di San Barnaba, 11 marzo - 30 luglio 2000], Venezia, Marsilio, 2000.

– *Il volto di Cristo*, catalogo della mostra a cura di Giovanni Morello e Gerhard Wolf [Roma, Palazzo delle Esposizioni, 9 dicembre 2000 - 16 aprile 2001], Milano, Electa, 2000.

ELVIO LUNGHI, *La passione degli umbri. Crocifissi in legno in Valle Umbra tra Medioevo e Rinascimento*, Foligno (Perugia), Orfini Numeister, 2000.

JOACHIM POESCHKE, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien. Gotik*, München, Hirmer Verlag, 2000.

– *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra a cura di Mariagiulia Burresi [Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 8 novembre 2000 - 8 aprile 2001], Milano, Federico Motta Editore, 2000.

IORELLA SRICCHIA SANTORO, *Tra Napoli e Firenze: Diomede Carafa, gli Strozzi e un celebre "lettuccio"*, in 'Prospettiva', 100, 2000 (2001), pp. 41-54.

PIERO TORRITI, *Tutta Siena, contrada per contrada*, Firenze, Bonechi Edizioni, [2000].

## 2000-2001

LUCIA SARTOR, *Scultura lignea veneziana del Quattrocento (1390-1500)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, a.a. 2000-2001.

– *Visibile pregare. Arte sacra nella diocesi di San Miniato*, a cura di Roberto Paolo Ciardi, 2 voll., Ospedaletto (Pisa), Pacini Editore, 2000-2001.

## 2001

ANDREA BALDINOTTI, *Un Crocifisso in avorio di Marco Romano*, in 'Amici dei Musei', XXVII, 2001, 86, pp. 64-67.

LICIA BERTANI, *Il Crocifisso della Sagrestia dei Canonici*, in *Atti del VII centenario del Duomo di Firenze*, a cura di Timothy Verdon e Annalisa Innocenti, 3 voll., Firenze, Edifir, 2001, II.2, *La cattedrale come spazio sacro. Saggi sul Duomo di Firenze*, pp. 622-629.

MARCO BUSSAGLI, *Giovanni di Stefano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2001, pp. 231-233.

GIUSEPPE CACIAGLI, *Pisa. Monografia della Provincia*, VII, Pontedera (Pisa), Arnera Edizioni, 2001.

LORENZO CARLETTI, CRISTIANO GIOMETTI, *Scultura lignea pisana. Percorsi nel territorio tra Medioevo e Rinascimento*, Milano, Federico Motta Editore, 2001.

GABRIELE DONATI, *Francesco da Sangallo, Paolo Giovio e la 'Simonetta' di Piero di Cosimo*, in 'Prospettiva', 101, 2001, pp. 81-85.

– *Eredi Carlo de Carlo. Parte seconda [...]*, aprile 2001, Firenze, Casa d'aste Semenzato, 2001.

– *Eredi Carlo de Carlo. Parte terza [...]*, dicembre 2001, Firenze, Casa d'aste Semenzato, 2001.

ANDREA FRANCI, *Giovanni di Turino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2001, pp. 242-244.

– *Giotto. La Croce di Santa Maria Novella*, a cura di Marco Ciatti e Max Seidel, Firenze, Edifir, 2001.

MARGRIT LISNER, *Michelangelos Anfänge: Gedanken zu seinen ersten rundplastischen Arbeiten*, in 'Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst', LII, 2001, pp. 17-58.

GABRIELE MARANGONI, *Divulgazione di modelli e archetipi devozionali: l'esempio del Crocifisso di Monte a Pescia*, in *Una chiesa e un castello. La rettoria di San Bartolomeo di Monte a Pescia*, Atti del seminario di studi a cura di Alberto Maria Onori [Pescia, 6 maggio 2000], Pescia (Pistoia), Benedetti, 2001, pp. 79-115.

MARIA DONATA MAZZONI, ROSANNA CATERINA PROTO PISANI, LAURA SPERANZA, *Il Crocifisso di Badia a Passignano: considerazioni e problematiche conservative*, in 'OPD Restauro', XIII, 2001, pp. 151-161.

– *Mobili ed oggetti d'arte provenienti dalle successioni di Carlo De Carlo, Mary Pavan De Carlo e da altre collezioni private*, dicembre 2001, Firenze, Casa d'aste Semenzato, 2001.

– *Toscana (esclusa Firenze)*, Touring Club Italiano, Milano 2001.

## 2002

CECILIA ALESSI, *Palazzo Corboli. Museo d'Arte Sacra*, Siena, Protagon Editori, 2002.

– *Catalogue of Italian Sculpture in Detroit Institute of Arts*, edited by Alan Phipps Darr, Peter Barnet e Antonia Boström, 2 voll., London, Harvey Miller, 2002.

ALESSANDRA GIANNI, *Le immagini portate nella processione della Domenica in Albis*, in *Chiesa e vita religiosa a Siena. Dalle origini al grande giubileo*, Atti del Convegno di studi a cura di Achille Mirizio e Paolo Nardi [Siena, 25-27 ottobre 2000], Siena, Edizioni Cantagalli, 2002, pp. 323-373.

– *Il ciclo degli apostoli nel Duomo di Firenze*, a cura di Carlo Cinelli, Johannes Mussok e Francesco Vossilla, Firenze, Alinea, 2002.

– *La bellezza del sacro. Sculture medievali policrome*, catalogo della mostra [Arezzo 2002-2003], Arezzo, Provincia di Arezzo [u.a.], 2002.

– *La Collegiata di San Gimignano*, a cura di Marco Torriti e Jole Vichi Imberciadori, Poggibonsi (Siena), Nencini Editore, 2002.

MARINA MASSA, *Interferenze pittoriche lungo la dorsale appenninica*, in *Nuovi contributi alla cultura lignea marchigiana*, Atti della giornata di studio a cura di Maria Giannatiempo López e Antonio Iacobini [Matelica, 20 novembre 1999], Sant'Angelo in Vado (Pesaro-Urbino), Grafica Valdese, 2002, pp. 221-242.

RICCARDO NALDI, *Andrea Ferrucci, marmi gentili tra la Toscana e Napoli*, Napoli, Electa, 2002.

## 2002-2004

*Arti e storia nel Medioevo*, a cura di Enrico Castelnuovo e Giuseppe Sergi, 4 voll., Torino, Einaudi, 2002-2004.

## 2003

CECILIA ALESSI, *Ambrogio Lorenzetti a Roccalbegna. Il trittico restaurato*, Asciano (Siena), Ali Editoria & Comunicazione, 2003.



FRANCESCO CAGLIOTI, *Donatello e il Fonte Battesimale di Siena. Per una rivalutazione dello "Spirittello danzante" nel Museo Nazionale di Firenze*, in 'Prospettiva', 110-111, 2003, pp. 18-29.

CENNINO CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di Fabio Frezzato, Vicenza, Neri Pozza, 2003.

– *Chiese di Volterra*, a cura di Pier Giuliano Bocci, Giuseppe De Simone e Franco Alessandro Lessi, 3 voll., Firenze, Nardini, 2003.

LORENZO CARLETTI, CRISTIANO GIOMETTI, *Medieval Wood Sculpture and Its Setting in Architecture: Studies in Some Churches in and around Pisa*, in 'Architectural History', XLVI, 2003, pp. 37-56.

CATERINA CIOLINO, *Crocifissi messinesi (1447-1551)*, in 'Quaderni dell'attività didattica del Museo Regionale di Messina', XIII, 2003, pp. 9-26.

– *Duccio. Alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini, Luciano Bellosi e Michel Laclotte [Siena, Santa Maria della Scala - Museo dell'Opera del Duomo, 4 ottobre 2003 - 11 gennaio 2004], Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2003.

ALDO GALLI, *Risarcimento di Piero del Pollaiuolo*, in 'Prospettiva', 109, 2003 (2004), pp. 27-58.

MACHTELT ISRAËLS, *Sassetta's Madonna della Neve: an image of patronage*, Leiden, Primavera Pers, 2003.

PALVEL KALINA, *Giovanni Pisano, the Dominicans, and the origin of the Crucifixi dolorosi*, in 'Artibus et Historiae', XXIV, 2003, pp. 81-101.

– *Memorie d'arte antica: restauri a Montepulciano*, catalogo della mostra a cura di Laura Martini [Montepulciano, Chiesa di San Francesco, 9 maggio - 6 luglio 2003], Montepulciano, Editrice Le Balze, 2003.

SERGIO NANNICINI, *Una visita al monastero di San Vincenzo Ferreri a Prato*, in 'Bollettino Roncioniano', III, 2003, pp. 45-63.

VICTOR MICHAEL SCHMIDT, *Tipologia e funzioni nella pittura senese su tavola*, in *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini, Luciano Bellosi e Michel Laclotte, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2003, pp. 531-569.

MAX SEIDEL, *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, 2 voll., Venezia, Marsilio, 2003.

LAURA SPERANZA, VALENTINA FORNI, *San Nicola da Tolentino, Giacomo Cozzarelli (1453-1515), Siena, Chiesa di Sant'Agostino*, in 'OPD Restauro', XV, 2003, pp. 232-239.

– *Scultura a Montepulciano dal XIII al XX secolo*, Montepulciano, Editrice Le Balze, 2003.

## 2003-2004

FRANCESCO CAGLIOTI, *Donatello [...], Horse's head [...], Naples, Museo Archeologico Nazionale*, in *In the light of Apollo: Italian Renaissance and Greece*, catalogo della mostra a cura di Mina Gregori [Athens, National Gallery - Alexandros Soutzos Museum, 22 December 2003 - 31 March 2004], 2 voll., Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2003-2004.

## 2004

ANDREA BALDINOTTI, MASSIMO VEZZOSI, *Il 'Crocifisso' eburneo del Victoria and Albert Museum di Londra: una proposta per Marco Romano*, in 'Prospettiva', 115-116, 2004, pp. 105-109.

DORIS CARL, *Due opere rivalutate di Benedetto da Maiano*, in *Arte, collezionismo e conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, a cura di Miles Chapel, Mario Di Giampaolo e Serena Padovani, Firenze, Giunti, 2004, pp. 167-171.

LAURA CAVAZZINI, *Il crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2004.

ELISABETTA FADDA, *Alcune osservazioni attorno al Crocifisso di Badia a Passignano*, in *Il Crocifisso di Badia a Passignano*, a cura di Laura Speranza, Firenze, Edifir, 2004, pp. 21-31.

ALESSANDRA GIANNOTTI, *Schegge fiorentine nello specchio d'Arezzo. Una guida alla scultura*, in *Arte in terra d'Arezzo: il Cinquecento*, a cura di Liletta Fornisari e Alessandra Giannotti, Firenze, Edifir, 2004, pp. 151-174.

GERT KREYTENBERG, *Eine Kleine Bronzefigur des Gekreuzigten von Andrea Pisano in Berlin*, in 'Jahrbuch der Berliner Museen', XLVI, 2004, pp. 117-124.

– *La sacra selva: scultura lignea in Liguria fra XII e XVI secolo*, catalogo della mostra a cura di Franco Boggero e Piero Donati [Genova, chiesa di Sant'Agostino, 27 novembre 2004 - 25 febbraio 2005], Milano, Skira, 2004.

MARGRIT LISNER, *Osservazioni sulla mostra "Proposta per Michelangelo giovane" al Museo Horne di Firenze: opera di Michelangelo o di Andrea Sansovino?*, in 'Arte cristiana', XCII, 2004, pp. 421-426.

– *Mandylion. Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova*, catalogo della mostra a cura di Gerhard Wolf, Colette Bozzo Dufour e Anna Rosa Calderoni Masetti [Genova, Museo Diocesano, 18 aprile - 18 luglio 2004], Milano 2004.

– *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, catalogo della mostra a cura di Maria Teresa Filieri [Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 3 aprile - 11 luglio 2004], Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2004.

SIMONA MORETTI, *Lando (Orlando) di Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2004, pp. 438-440.

ROBERTO PAOLO NOVELLO, *Giovanni Pisano: gli inizi dell'artista moderno*, in *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, a cura di Enrico Castelnuovo, Bari, Laterza 2004, pp. 138-146.

– *Proposta per Michelangelo giovane: un Crocifisso in legno di tiglio*, catalogo della mostra a cura di Giancarlo Gentilini [Firenze, Museo Horne, 8 maggio - 4 settembre 2004], Torino, Umberto Allemandi, 2004.

– *Storia delle arti in Toscana, II, Il Trecento*, a cura di Max Seidel, Firenze, Edifir, 2004.

– *Tardogotico e Rinascimento. Cinque maestri italiani*, catalogo della mostra a cura di Vittorio Natale [Torino, Museo dell'Arredamento, Stupinigi, 6-14 marzo 2004], Oulx (Torino), Flavio Pozzallo Antiquario, 2004.

PIERO TORRITI, *Tutta Siena. Contrada per contrada*, Firenze, Bonechi Edizioni, 2004.

JOHN TURNER, *Two Crucifixes attributed to Baccio da Montelupo*, in 'Sculpture Journal', XI, 2004, pp. 49-54.

## 2005

ALESSANDRO ANGELINI, *Antonio Federighi e il mito di Ercole*, in *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di Alessandro Angelini, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2005, pp. 105-149.

ALESSANDRO ANGELINI, *Il lungo percorso della decorazione all'antica tra Siena e Urbino*, in *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di Alessandro Angelini, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2005, pp. 307-385.

– *Arnolfo. Alle origini del Rinascimento fiorentino*, catalogo della mostra a cura di Enrica Neri Lusanna [Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, 21 dicembre 2005 - 21 aprile 2006], Firenze 2005.

LUCIA AQUINO, *La camera di Lodovico De Nobili opera di Francesco del Tasso e qualche precisazione sulla cornice del Tondo Doni*, in 'Paragone', LVI, 2005, 59, pp. 86-101.

MONIKA BUTZEK, *La Cappella della Madonna delle Grazie. Una ricostruzione*, in *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di Alessandro Angelini, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2005, pp. 83-103.

FRANCESCO CAGLIOTI, *Giovanni di Balduccio a Bologna: l'Annunciazione per la rocca papale di Porta Galliera (con una digressione sulla cronologia napoletana e bolognese di Giotto)*, in 'Prospettiva', 117-118, 2005 (2006), pp. 21-62.



– *Cimabue a Pisa: la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, a cura di Mariagiulia Burresi e Antonino Caleca [Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 25 marzo - 25 giugno 2005], Ospedaletto (Pisa), Pacini Editore, 2005.

GABRIELE FATTORINI, *Dalla "historia d'attone per Battesimo" a "le porti di bronzo del Duomo": Donatello e gli inizi della scultura senese del Rinascimento*, in *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di Alessandro Angelini, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2005, pp. 45-81.

GABRIELE FATTORINI, *Epilogo: Siena e la scultura "all'antica" oltre il tempo di Pio II*, in *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di Alessandro Angelini, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2005, pp. 555-583.

– *Firenze romanica. Le più antiche chiese della città, di Fiesole e del contado circostante a nord dell'Arno*, a cura di Sara Rinaldi, Aldo Favini, Alessandro Naldi, Empoli (Firenze), Edizioni dell'Acero, 2005.

– *Firenze e provincia*, Touring Club Italiano, Milano, 2005.

ALESSANDRA FROSINI, *Scultura lignea dipinta nella Toscana medievale. Problemi e metodi di restauro*, San Casciano Val di Pesa (Firenze), Libro Co. Italia, 2005.

– *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario. Disegni di figura. 1*, a cura di Anna Maria Petrioli Tofani, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1991.

ALDO GALLI, *Appunti per la scultura gotica ad Arezzo*, in *Arte in terra d'Arezzo: il Trecento*, a cura di Aldo Galli e Paola Refice, Firenze, Edifir, 2005, pp. 113-137.

ALDO GALLI, *I Pollaiuolo* ('Galleria delle Arti', 7), Milano, 5 Continents, 2005.

ALDO GALLI, *Una scultura gotica tedesca nella chiesa della Maddalena e i Crocifissi dolorosi a Genova*, in *Laboratorio regionale di restauro: aggiornamento ed evoluzione*, Genova, Regione Liguria, 2005, pp. 51-60.

MARINA GENNARI, *L'orribil scossa della vigilia di Pentecoste. Siena e il terremoto del 26 maggio 1798*, Monteriggioni (Siena), Edizioni Il Leccio, 2005.

ANDREA GIORGI, STEFANO MOSCADELLI, *Costruire una cattedrale. L'Opera di Santa Maria di Siena tra XII e XIV secolo*, München, Deutscher Kunstverlag, 2005.

MARCELLO MANNINI, *Valori storici, artistici, archeologici di Sesto Fiorentino*, Sesto Fiorentino (Firenze), Arti Grafiche Giorgio & Gambi, 1965.

PAOLO PARMIGGIANI, *Francesco di Simone Ferrucci tra Bologna e Roma: i sepolcri di Alessandro Tartagni e Vianesio Albergati seniore (con un'ipotesi per quello di Francesca Tornabuoni)*, in 'Prospettiva', 113-114, 2004 (2005), pp. 73-97.

– *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di Alessandro Angelini, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2005.

MARIA LUISA RIGATO, *Il titolo della Croce di Gesù. Confronto tra i Vangeli e la tavoletta-reliquia della basilica eleniana a Roma*, Roma, Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2005.

– *Scultura gotica in Toscana. Maestri, cantieri, monumenti del Due e Trecento*, a cura di Roberto Bartolini, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2005.

SABINA SPANNOCCHI, *Giovanni Pisano* (in 'Grandi Scultori', 11), Roma, Gruppo Editoriale l'Espresso, 2005.

LAURA TEZA, *Indagini sulla statuaria lignea a Perugia nella seconda metà del Quattrocento*, in *L'arte del legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, Atti del Convegno a cura di Giovan Battista Fidanza [Pergola, 9-12 maggio 2002], Perugia, Quattroemme, 2005, pp. 65-90.

ALISON WRIGHT, *The Pollaiuolo brothers. The Arts of Florence and Rome*, Yale University Press, New Haven - London, 2005.

## 2006

CARL ROBERTO CACCIATORI, MESY BARTOLI, *San Casciano in Val di Pesa. Guida storico-artistica*, Siena, Betti Editrice, 2006.

DORIS CARL, *Benedetto da Maiano. A Florentine Sculptor at the Threshold of the High Renaissance*, 2 voll., Turnhout (Belgium), Brepols Publishers N.V., 2006.

– *Die Kirchen von Siena*, a cura di Peter Anselm Riedl e Max Seidel, 3, *Der Dom S. Maria Assunta*, München, Bruckmann, 2006.

GIGETTA DALLI REGOLI, *San Michele a Pescia: il patrimonio artistico (secoli XIV-XV)*, in *San Michele a Pescia. Il monastero, il conservatorio, il luogo*, Atti della giornata di studio a cura di Galileo Magnani e Anna Maria Pult Quaglia [Pescia, 29 novembre 2003], Firenze, Edizioni Polistampa, 2006, pp. 71-79.

GABRIELE FATTORINI, *Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra di Montalcino*, in *La terra dei musei: paesaggio arte storia del territorio senese*, a cura di Tommaso Detti, Firenze, Giunti, 2006, pp. 293-301.

MARCIA B. HALL, *The Tramezzo in the Italian Renaissance, revisited*, in *Thresholds of the sacred: architectural, art historical, liturgical, and theological perspective on religious screens, East and West*, a cura di Sharon E. J. Gerstel, Dumbarton Oaks Research Library and Collection - Harvard University Press, Washington, D.C. - Cambridge, Mass. 2006, pp. 214-232.

– *La 'rinascita' della scultura: ricerca e restauri*, catalogo della mostra a cura di Laura Martini [Siena, Complesso museale di Santa Maria della Scala, 23 giugno - 8 ottobre 2006], Siena, Protagon Editori, 2006.

GABRIELE MARANGONI, *Nascoste sugli altari. Argomenti di scultura lignea medievale nella Valdinevole lucchese*, Pisa, Edizioni ETS, 2006.

FRANCESCO ORTENZI, *Per il giovane Francesco da Sangallo*, in 'Nuovi studi', XII, 2006, pp. 71-84.

ROSANNA CATERINA PROTO PISANI, *Museo della Collegiata di Sant'Andrea a Empoli. Guida alla visita del Museo e alla scoperta del territorio*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2006.

## 2006-2007

MARIA CARDENAL, *L'Arca di Sant'Eulalia nella Cattedrale di Barcellona*, tesi di laurea, Università degli Studi di Siena, a.a. 2006-2007.

– *Oculus Cordis: la vetrata di Duccio. Stile, iconografia, indagini tecniche, restauro*, Atti del Convegno Internazionale di Studi a cura di Marilena Caciorgna, Roberto Guerrini e Mario Lorenzoni [Siena, Spedale di Santa Maria della Scala, 29 settembre 2005], Ospedaletto (Pisa), Pacini Editore, 2007.

FRANCESCO ORTENZI, *Formazione e ascesa di Francesco da Sangallo*, in 'Proporzioni', VII-VIII, 2006-2007 (2009), pp. 49-66.

## 2007

FRANCESCA BALDELLI, *Tino di Camaino*, Morbio Inferiore (Svizzera), Selective Art, 2007.

OTTAVIO BANTI, *Giovanni Pisano: rileggendo le due epigrafi del Pergamo del Duomo di Pisa*, in 'Critica d'Arte', LXIX, 2007, 29/31, pp. 105-113.

ANNA BISCEGLIA, *Il Crocifisso in sughero della raccolta Bardini. Una proposta per Andrea Ferrucci*, in *Il Crocifisso Bardini. Studi e restauro*, a cura di Anna Bisceglia e Mario Scalini, Livorno, Sillabe, 2007, pp. 11-17.

FRANCESCO CAGLIOTI, *Nuove terracotte di Benedetto da Maiano*, in 'Prospettiva', 126-127, 2007, pp. 15-45.

ANNA ROSA CALDERONI MASETTI, *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, Venezia, Marsilio, 2007.

– *Jubiläumsauktion. Antiquitäten, Möbel, Juwelen*, 25 april 2007, Wien, Casa d'aste Dorotheum.

BIANCA DE DIVITIIS, *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*, Venezia, Marsilio, 2007.

BIANCA DE DIVITIIS, *New evidence for sculptures from Diomedes Carafa's collection of antiquities*, in 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes', LXX, 2007 (2008), pp. 99-117.

GABRIELE DONATI, *Lucca al tempo di Paolo Guinigi*, Lucca, Tipografia Menegazzo, 2007.

GIOVAN BATTISTA FIDANZA, *La produzione delle statue dei legnaiolo-scultori: riflessioni su Benedetto da Maiano e Leonardo del Tasso*, in 'Kronos', XI, 2007, pp. 23-32.

ETTORE MERKEL, *Il Crocifisso della Scuola di San Fantin riconosciuto allo scultore Baccio da Montelupo*, in *Arte nelle Venezie. Scritti di Amici per Sandro Sponza*, a cura di Chiara Ceschi, Pier Luigi Fantelli e Francesca Flores D'Arcais, Saonara (Padova), Il Prato, 2007, pp. 225-232.

VANESSA MONTIGIANI, *La "grande applicazione al naturale" nei Crocifissi di Pietro Tacca*, in *Pietro Tacca. Carrara, la Toscana, le grandi corti europee*, catalogo della mostra a cura di Franca Falletti [Carrara, Centro Internazionale delle Arti Plastiche, 5 maggio - 19 giugno 2007], Firenze, Mandragora, 2007.

LINDA PISANI, *Francesco di Simone Ferrucci. Itinerari di uno scultore fiorentino fra Toscana, Romagna e Montefeltro*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2007.

## 2008

ALESSANDRO BAGNOLI, *Una Madonna col Bambino del Marrina*, in *Il restauro della Madonna col Bambino di Lorenzo di Mariano detto il Marrina*, Rotary Siena Est - Soprintendenza per i Beni Artistici, Storici ed Etnoantropologici per le provincie di Siena e Grosseto [Siena, Pinacoteca Nazionale, 22 aprile 2008], Monteriggioni (Siena), Industria Grafica Pistolesi, 2008, s.p.

FRANCESCO CAGLIOTI, *Il Crocifisso del Bosco ai Frati di fronte ai modelli di Donatello e di Brunelleschi / The Bosco ai Frati Crucifix and its Position in respect to Those by Donatello and Brunelleschi*, in *Mugello, Culla del Rinascimento: Giotto, Beato Angelico, Donatello e i Medici / Mugello, cradle of the Renaissance: Giotto, Fra Angelico, Donatello and the Medici*, catalogo della mostra a cura di Barbara Tosti [29 maggio - 30 novembre 2008], Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze - Edizioni Polistampa, 2008, pp. 124-163.

FRANCESCO CAGLIOTI, *Il 'Crocifisso' ligneo di Donatello per i Servi di Padova*, in 'Prospettiva', 130-131, 2008, pp. 50-106.

SILVIA COLUCCI, *Scultura gotica senese: aggiunte e precisazioni*, in 'Prospettiva', 130-131, 2008, pp. 161-167.

CLARIO DI FABIO, *Il prezzo, il valore e il riconoscimento sociale del lavoro dello scultore: Giovanni Pisano e altri casi nella Toscana del primo Trecento*, in *Medioevo: arte e storia* ('I convegni di Parma', 10), Atti del Convegno Internazionale di Studi a cura di Carlo Arturo Quintavalle [Parma, 18-22 settembre 2007], Milano, Electa, 2008, pp. 609-620.

GIANCARLO GENTILINI, *La cartapesta nel Rinascimento Toscano*, in *La scultura in cartapesta. Sansovino, Bernini e i maestri leccesi tra tecnica e artificio*, catalogo della mostra a cura di Raffaele Casciari [Milano, Museo Diocesano, 15 gennaio - 30 marzo 2008], Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2008, pp. 29-33.

ALESSANDRA GIANNOTTI, *Percorso tra la scultura lignea*, in *Arte in terra d'Arezzo: il Quattrocento*, a cura di Liletta Fornisari, Giancarlo Gentilini e Alessandra Giannotti, Firenze, Edifir, 2008, pp. 235-246.

STEFANO L'OCCASO, *Mantova, i Gonzaga, le reliquie di Gerusalemme*, in 'Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe di scienza morali, storiche e filologiche', XIX, 2008 (2009), pp. 695-726.

– *Michelangelo giovane. Il Crocifisso ritrovato*, catalogo della mostra a cura di Cristina Acidini e Giancarlo Gentilini [Roma, Camera dei Deputati, Palazzo Montecitorio, 23 dicembre 2008 - 23 gennaio 2009], Torino, Umberto Allemandi & C., 2008.

MARCO RUFFINI, *Un'attribuzione a Donatello del 'Crocifisso' ligneo dei Servi di Padova*, in 'Prospettiva', 130-131, 2008, pp. 22-49.

– *Sculpture Collection in the Bode Museum*, München, Prestel Verlag, 2008.

SABINA SPANNOCCI, *Giovanni Pisano, seguaci e oppositori* ('I grandi maestri dell'arte', 39), Milano, Il Sole 24 Ore [u.a.], 2008.

## 2009

– *Alla corte dei Ventimiglia: storia e committenza artistica*, Atti del Convegno di Studi a cura di GIUSEPPE ANTISTA [Geraci Siculo - Gangi, 27-28 giugno 2009], Geraci Siculo (Palermo), Edizioni Arianna, 2009.

GIANLUCA AMATO, *Un frammento erratico del Duomo di Siena: Giovanni di Stefano "Sassetta" e il San Giovanni evangelista della Libreria Piccolomini*, in *Le sculture del Duomo di Siena*, a cura di Mario Lorenzoni, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2009, pp. 160-161.

– *Benedetto da Maiano a San Gimignano. La riscoperta di un Crocifisso dimenticato*, catalogo della mostra a cura di Michele Maccherini [San Gimignano, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea "Raffaele Da Grada", 21 marzo - 21 giugno 2009], Firenze, Tipografia Il Bandino, 2009.

MIRELLA BRANCA, *La "cappelletta" delle reliquie della chiesa di Careggi e alcune note sul patrimonio delle Oblate*, in *Il tesoro liturgico di Santa Maria Nuova di Firenze*, catalogo della mostra a cura di Mirella Branca, Cristina De Benedictis, Esther Diana, Mara Miniati, Brunella Teodori [Firenze, Ospedale di Santa Maria Nuova, 23 aprile - 28 giugno 2009], Firenze, Edizioni Polistampa, 2009.

GABRIELE FATTORINI, *I rilievi di Giovanni da Imola e Giovanni di Turino per il pergamo delle prediche*, in *Le sculture del Duomo di Siena*, a cura di Mario Lorenzoni, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2009, pp. 96-101.

GABRIELE FATTORINI, *Il complesso scultoreo dell'altare maggiore: i grandi bronzi quattrocenteschi nell'assetto studiato da Peruzzi*, in *Le sculture del Duomo di Siena*, a cura di Mario Lorenzoni, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2009, pp. 102-107.

– *Giotto e il Trecento*, catalogo della mostra a cura di Alessandro Tomei [Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo - 29 giugno 2009], 2 voll., Milano, Skira, 2009.

– *La Collegiata di San Gimignano. L'architettura, i cicli pittorici murali e i loro restauri*, a cura di Alessandro Bagnoli, 2 voll., Siena, Protagon Editori, 2009.

– *La collezione Salini dipinti, sculture e oreficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV*, a cura di Luciano Bellosi, 2 voll., Firenze, Centro Di, 2009.

– *Le sculture del Duomo di Siena*, a cura di Mario Lorenzoni, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2009.

WOLFGANG LOSERIES, *Le sculture della Cappella di San Giovanni Battista*, in *Le sculture del Duomo di Siena*, a cura di Mario Lorenzoni, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2009, pp. 148-153.

DAVID LUCIDI, *Antonfrancesco Bugiardini. Una nuova figura di intagliatore di Crocifissi nella Firenze del Cinquecento*, in 'Nuovi studi', XV, 2009, pp. 69-83.

LAURA SPERANZA, PETER STIBERC, *Il Crocifisso di Giovanni Pisano del Museo dell'Opera del Duomo di Siena*, in 'OPD Restauro', XXI, 2009, pp. 245-252.

BRUNELLA TEODORI, ANNA FULIMENI, MARCO FIORAVANTI, MARCELLO SPAMPINATO, *Il Crocifisso di Francesco da Sangallo dell'Ospedale di Santa Maria Nuova a Firenze. Restauro indagini e alcune osservazioni sulla tecnica costruttiva*, in 'Kermes', XXII, 2009, 76, pp. 51-66.

## 2010

– *Arte in Terra d'Arezzo: il Medioevo*, a cura di Marco Collareta e Paola Refice, Firenze, Edifir, 2010.

FRANCESCO CAGLIOTI, *Donatello miracoloso: il Crocifisso ligneo dei Servi*, in 'Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti già dei Ricovrati e Patavina', CXXII, 2009-2010 (2010), Parte III, pp. 59-85.

FRANCESCO CAGLIOTI, *La riscoperta del Crocifisso di Donatello ai Servi*, in 'Padova e il suo territorio', XXV, 2010, 146, pp. 6-9.

ANTONINO CUCCIA, GIUSEPPE FAZIO, *Aria di Siena in Sicilia. La scoperta di tre inedite sculture in legno del Quattrocento toscano a Collesano e Palermo*, in 'Paleokastro', II, 2010, pp. 37-42.



– *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di Max Seidel [Siena, Santa Maria della Scala - Opera della Metropolitana - Pinacoteca Nazionale, 26 marzo - 11 luglio 2010], Milano, Federico Motta Editore, 2010.

BIANCA DE DIVITIIS, *New evidence for Diomede Carafa's collection of antiquities: II*, in 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes', LXXIII, 2010 (2011), pp. 335-353.

ISABELLA DROANDI, *Per la pittura del Duecento nell'Aretino*, in *Arte in Terra d'Arezzo: il Medioevo*, a cura di Marco Collareta e Paola Refice, Ospedaletto (Pisa), Edifir, 2010, pp. 181-206.

GABRIELE FATTORINI, *Gentile da Fabriano, Jacopo della Quercia and Siena: the "Madonna dei banchetti"*, in 'The Burlington Magazine', CLII, 2010, pp. 152-161.

CHIARA FRANCESCHINI, *The Nudes in Limbo: Michelangelo's Doni Tondo Reconsidered*, in 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes', LXXIII, 2010 (2011), pp. 137-180.

– *Il restauro del cinquecentesco Crocifisso in cartapesta del Museo Diocesano di Palermo*, a cura di Maria Concetta Di Natale e Mauro Sebastianelli, Palermo, Congregazione di Sant'Eligio - Museo Diocesano di Palermo, 2010.

– *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, catalogo della mostra a cura di Alessandro Bagnoli [Casole d'Elsa, Museo Civico Archeologico e della Collegiata, 27 marzo - 3 ottobre 2010], Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2010.

– *Sculture lignee da Tino di Camaino a Jacopo della Quercia (e alcuni restauri inediti)*, catalogo della mostra a cura di Paola Refice [Anghiari, Museo Statale di Palazzo Taglieschi, 3 luglio - 1 novembre 2010], Arezzo, Letizia Editore, 2010.

PAOLO PARMIGGIANI, *Principi costruttivi nei monumenti funebri di Francesco di Simone Ferrucci*, in 'Studi di storia dell'arte', CI, 2010 (2011), pp. 65-80.

MARCO RUFFINI, *Sixteenth-Century Paduan Annotations to the First Edition of Vasari's Vite (1550)*, in 'Renaissance Quarterly', LXXII, 2009, 3, pp. 748-808.

– *Un Crocifisso del Trecento lucchese. Attorno alla riscoperta di un capolavoro medievale in legno*, a cura di Luca Mor e Guido Tigler, Torino, Umberto Allemandi & C., 2010.

## 2011

FRANCESCO CAGLIOTI, *Il Crocifisso di San Biagio: da Antonio da Sangallo il Vecchio a suo nipote Francesco*, in *Il Crocifisso sangallesco della chiesa di San Biagio a Petriolo a Firenze. Studi e restauro*, a cura di Mirella Branca, Signa (Firenze), Tipografia Tozzi, 2011, pp. 37-53.

ALESSANDRO DELPRIORI, *Per Firenze in Valle Oblita. Due 'Crocifissi' di Benedetto da Maiano*, in 'Prospettiva', 141-142, 2011 (2012), pp. 145-152.

MASSIMO FERRETTI, *La scultura nel Quattrocento* ('Storia delle arti figurative a Faenza', 4), Faenza, Edit Faenza, 2011.

CLAUDIO GIUNTA, *Come si diventa "Michelangelo". Il mercato dell'arte, la retorica, l'Italia*, Roma, Donzelli Editore, 2011.

– *Il Crocifisso del Fuligno. Storia, studi, conservazione*, a cura di Anna Bisceglia, Livorno, Sillabe, 2011.

– *Il Crocifisso sangallesco della chiesa di San Biagio a Petriolo a Firenze. Studi e restauro*, a cura di Mirella Branca, Signa (Firenze), Tipografia Tozzi, 2011.

– *La Fonte Gaia di Jacopo della Quercia. Storia e restauro di un capolavoro dell'arte senese*, catalogo a cura di Enrico Toti e Sara Dei [Siena, Complesso museale Santa Maria della Scala], Firenze, Edizioni Polistampa, 2011.

ELVIO LUNGHI, *La scultura lignea in Umbria nel XIII secolo*, in *L'Umbria nel XIII secolo*, a cura di Enrico Menestò, Comitato Nazionale per le celebrazioni del VII centenario della morte della beata Angela da Foligno (1309-2009), Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sul Medioevo, 2011, pp. 300-331.

LAURA MARTINI, *Il Crocifisso ligneo della pieve di Corsignano. Storia e restauro*, in 'Quaderni della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Siena e Grosseto', 10, 2011, pp. 36-47.

TOMASO MONTANARI, *A cosa serve Michelangelo?*, Torino, Einaudi, 2011.

– *Scultura gotica senese (1260-1350)*, a cura di Roberto Bartolini, Torino, Umberto Allemandi & C., 2011.

SANTINA NOVELLI, *Sulla committenza e il contesto del monumento funebre per Gastone della Torre di Tino di Camaino*, in 'Prospettiva', 141-142, 2011 (2012), pp. 132-144.

PAOLO PARMIGGIANI, *Tra Desiderio e Verrocchio: la "Madonna col Bambino" nell'opera di Francesco di Simone Ferrucci*, in *Desiderio da Settignano*, Atti del Convegno a cura di Joseph Connors, Alessandro Nova, Beatrice Paolozzi Strozzi, Gerhard Wolf [Firenze, Kunsthistorisches Institutes, Max-Planck-Institut - Settignano, Villa I Tatti (The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies), 9-12 maggio 2007], Venezia 2011, pp. 151-162.

## 2012

BARBARA BAERT, *The gaze of death. The head of Saint John the Baptist on a platter between North and South*, in 'Arte cristiana', C, 2012, pp. 215-224.

LICIA BERTANI, *Il Crocifisso della Sagrestia dei Canonici nel Duomo di Firenze*, in *E l'informe infine si fa forma... Studi intorno a Santa Maria del Fiore in onore di Patrizio Osticresi*, a cura di Lorenzo Fabbri e Annamaria Giusti, Firenze, Mandragora, 2012, pp. 41-45.

MONIKA BUTZEK, *Gli inventari della sagrestia della Cattedrale senese e degli altri beni sottoposti alla tutela dell'operaio del Duomo (1389-1546)*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2012.

FRANCESCO CAGLIOTI, *Da Benedetto da Maiano a Felice Palma: per un riesame del Crocifisso in cartapesta del Capitolo di Santa Maria del Fiore*, in *E l'informe infine si fa forma... Studi intorno a Santa Maria del Fiore in onore di Patrizio Osticresi*, a cura di Lorenzo Fabbri e Annamaria Giusti, Firenze, Mandragora, 2012, pp. 95-106.

FRANCESCO CAGLIOTI, *Giovanni di Balduccio at Orsanmichele: The Tabernacle of the Virgin before Andrea Orcagna*, in *Orsanmichele and the History and Preservation of the Civic Monument*, edited by Carl Brandon Strehlke [Proceedings of the symposium organized by the Center of Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art, Washington, 4-5 October 2006], National Gallery of Art, Washington ('Studies in the History of Art', 76) - Yale University Press, New Haven - London 2012, pp. 75-110.

– *Cartapesta e scultura polimaterica*, Atti del Convegno a cura di Raffaele Casciaro [9-10 maggio 2008], Galatina (Lecce), Mario Congedo Editore, 2012.

FABIO PACCIANI, *Sulle Vie Romee. La chiesa di San Martino a Mensola*, Firenze, Emmebi, 2012.

BRUNO SANTI, *Per un Crocifisso "ritrovato" in Santa Maria del Fiore*, in *E l'informe infine si fa forma... Studi intorno a Santa Maria del Fiore in onore di Patrizio Osticresi*, a cura di Lorenzo Fabbri e Annamaria Giusti, Firenze, Mandragora, 2012, pp. 261-263.

DIVO SAVELLI, *Santa Lucia de' Magnoli a Firenze, la Chiesa, la Cappella di Loreto*, [Firenze], Parrocchia di Santa Lucia de' Magnoli, 2012.

MAX SEIDEL, *Padre e figlio: Nicola e Giovanni Pisano* ('Collana del Kunsthistorisches Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut', 15), 2 voll., Venezia, Marsilio, 2012.

MICHELE TOMASI, *L'arte del Trecento in Europa*, Torino, Einaudi, 2012.

BRUNO TOSCANO, *Una 'Madonna' lignea trecentesca*, in 'Paragone', LXIII, 2012, 105, pp. 3-15.

## 2013

– *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, catalogo della mostra a cura di Tommaso Mozzati e Antonio Natali [Firenze, Galleria degli Uffizi, 5 marzo - 26 maggio 2013], Firenze, Giunti, 2013.



[s.a.]

– *L'Abbazia di San Godenzo e il San Sebastiano restaurato*, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Firenze - Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro. Comune di San Godenzo, Abbazia di San Godenzo, Cassa di Risparmio di Firenze, Rufina (Firenze), Tipografia Poggiali, [s.a.].

### **Sitografia**

JACOPO MANNA, *L'“Albero di Jesse” nel Medioevo italiano. Un problema di iconografia*, in Banca Dati “Nuovo Rinascimento” (<http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/iconolog/pdf/manna/jesse.pdf>), immesso in rete il 21 luglio 2001.

– <http://www.museodiocesanomassa.it/eccelignumcrucis/montignoso.asp>



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "FEDERICO II"  
Dottorato di ricerca in Scienze Archeologiche e Storico-artistiche  
Dipartimento di discipline storiche "Ettore Lepore"

Tesi di dottorato  
XXV ciclo

CROCIFISSI LIGNEI TOSCANI FRA TARDO DUECENTO E PRIMA METÀ DEL CINQUECENTO.  
LINEE DI SVILUPPO E DIFFUSIONE TERRITORIALE

Tomo II

Tutor: Prof. FRANCESCO CAGLIOTI

Dottorando: GIANLUCA AMATO

ANNO ACCADEMICO 2012-2013

**Appendice figure**



Fig. 1. Nicola Pisano: *Crocifissione* (1257-1260). Pisa, pulpito del Battistero.



Figg. 2-3. Nicola Pisano: *Crocifissione* (1257-1260) (particolari). Pisa, pulpito del Battistero.



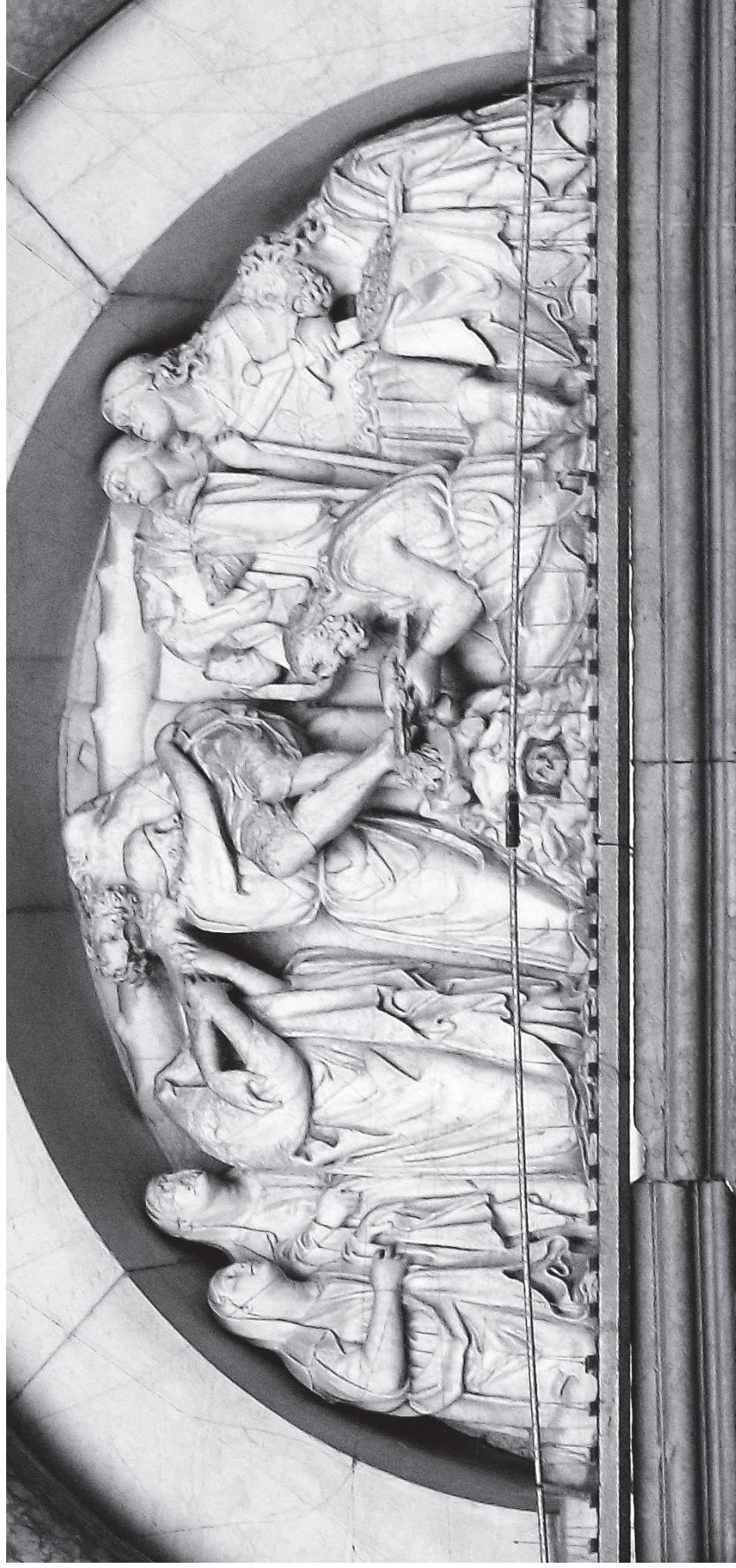


Fig. 4. Nicola Pisano: *Deposizione di Cristo*. Lucca, Duomo.





Figg. 5-6. Nicola Pisano: *Crocifissione* (1265-1268). Siena, pulpito del Duomo.





Fig. 7. Giovanni Pisano: *Crocifisso*. Collezione privata.

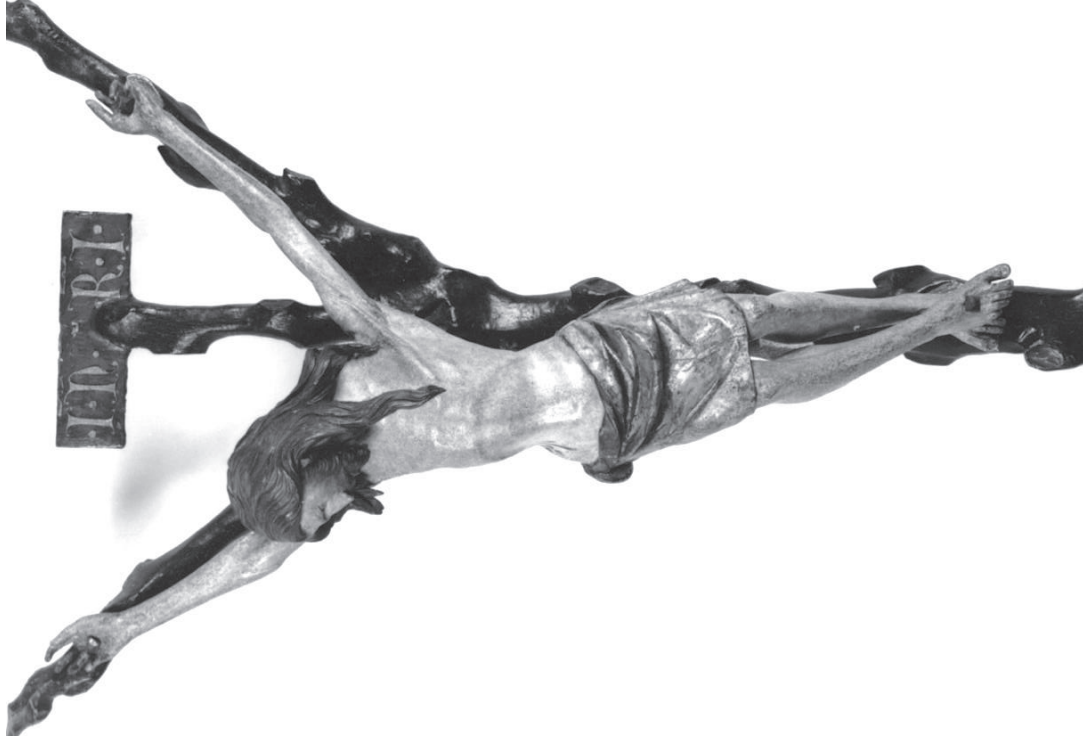


Fig. 8. Giovanni Pisano: *Crocifisso*. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

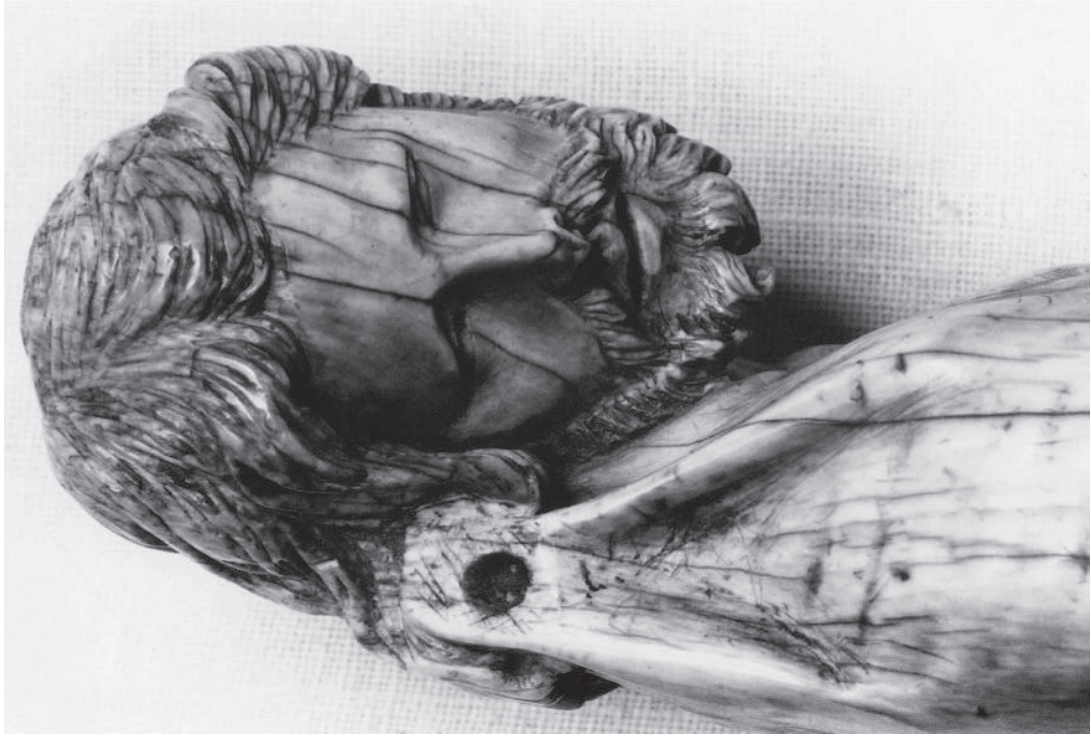


Fig. 9. Giovanni Pisano: *Crocifisso*. Collezione privata.

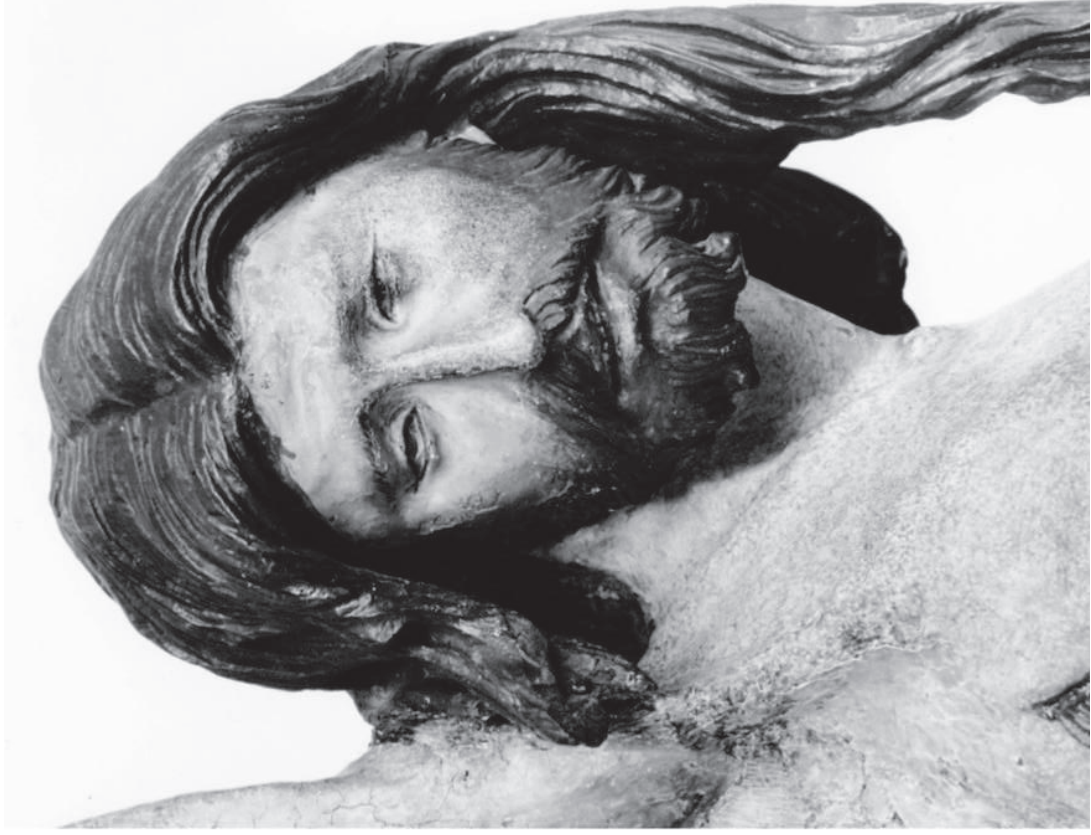


Fig. 10. Giovanni Pisano: *Crocifisso*. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.





Figg. 11-12. Giovanni Pisano: *Crocifisso*. Collezione privata.



Figg. 13-14. Giovanni Pisano: *Crocifisso*. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.





Fig. 15. Giovanni Pisano: *Crocifisso*.  
Pisa, Museo dell'Opera del Duomo.

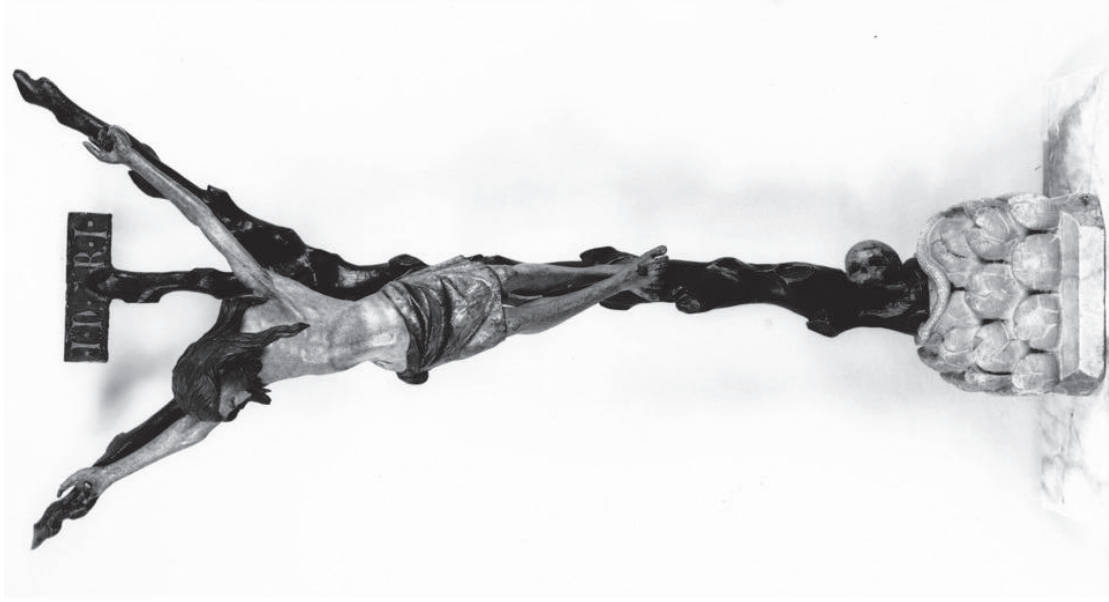


Fig. 16. Giovanni Pisano: *Crocifisso*.  
Siena, Museo dell'Opera del Duomo.





Figg. 17-18. Giovanni Pisano: *Crocifisso*. Collezione privata.



Fig. 19. Giovanni Pisano: *Crocifisso*,  
Pistoia, chiesa di Sant' Andrea (dalla chiesa di Santa Maria a Ripalta).



Fig. 20. Giovanni Pisano: *Crocifisso*. Collezione privata.





Figg. 21-22. Giovanni Pisano: *Crocifisso*. Collezione privata.



Fig. 23. Giovanni Pisano: *Crocifisso*.  
Pistoia, chiesa di Sant'Andrea  
(dalla chiesa di Santa Maria a Ripalta).

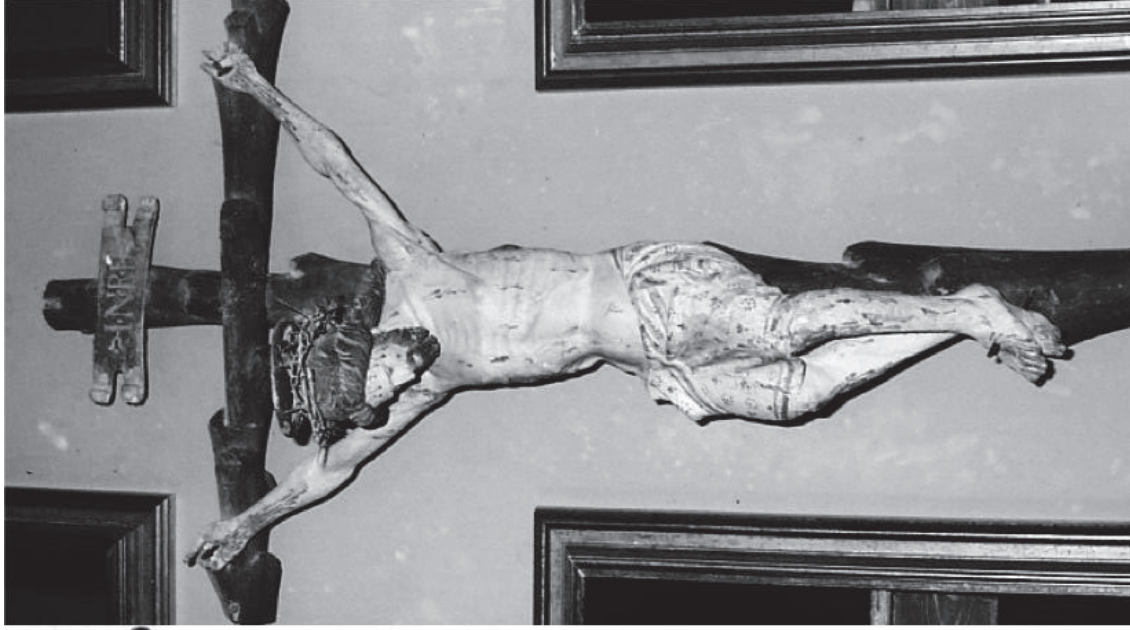
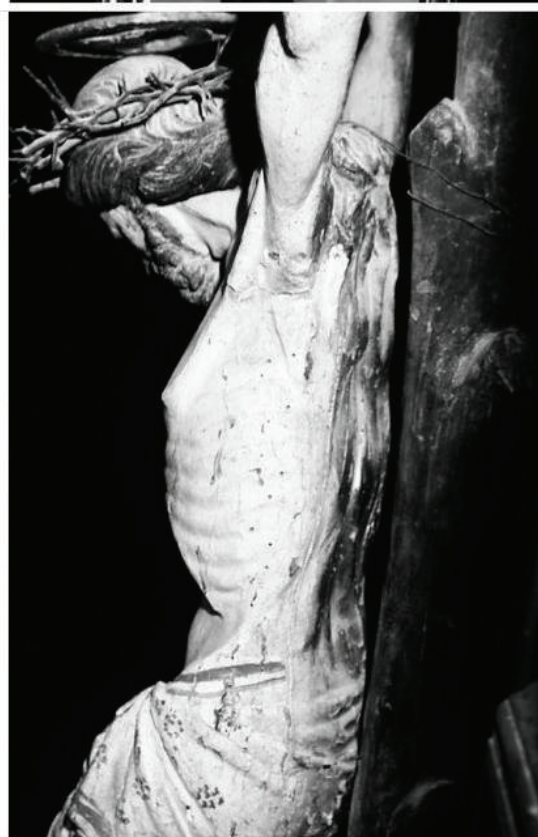


Fig. 18. Giovanni Pisano: *Crocifisso*. Collezione privata.



Fig. 24. Giovanni Pisano: *Crocifisso*.  
Pistoia, chiesa di Sant'Andrea.





Figg. 39, 41 . Giovanni Pisano: *Crocifisso*.  
Pistoia, chiesa di Sant'Andrea (dalla chiesa di Santa Maria a Ripalta).

Figg. 17-22. Giovanni Pisano: *Crocifisso*. Collezione privata.



Fig. 25. Giovanni Pisano: *Crocifisso*. Massa Marittima, Cattedrale di San Cerbone.



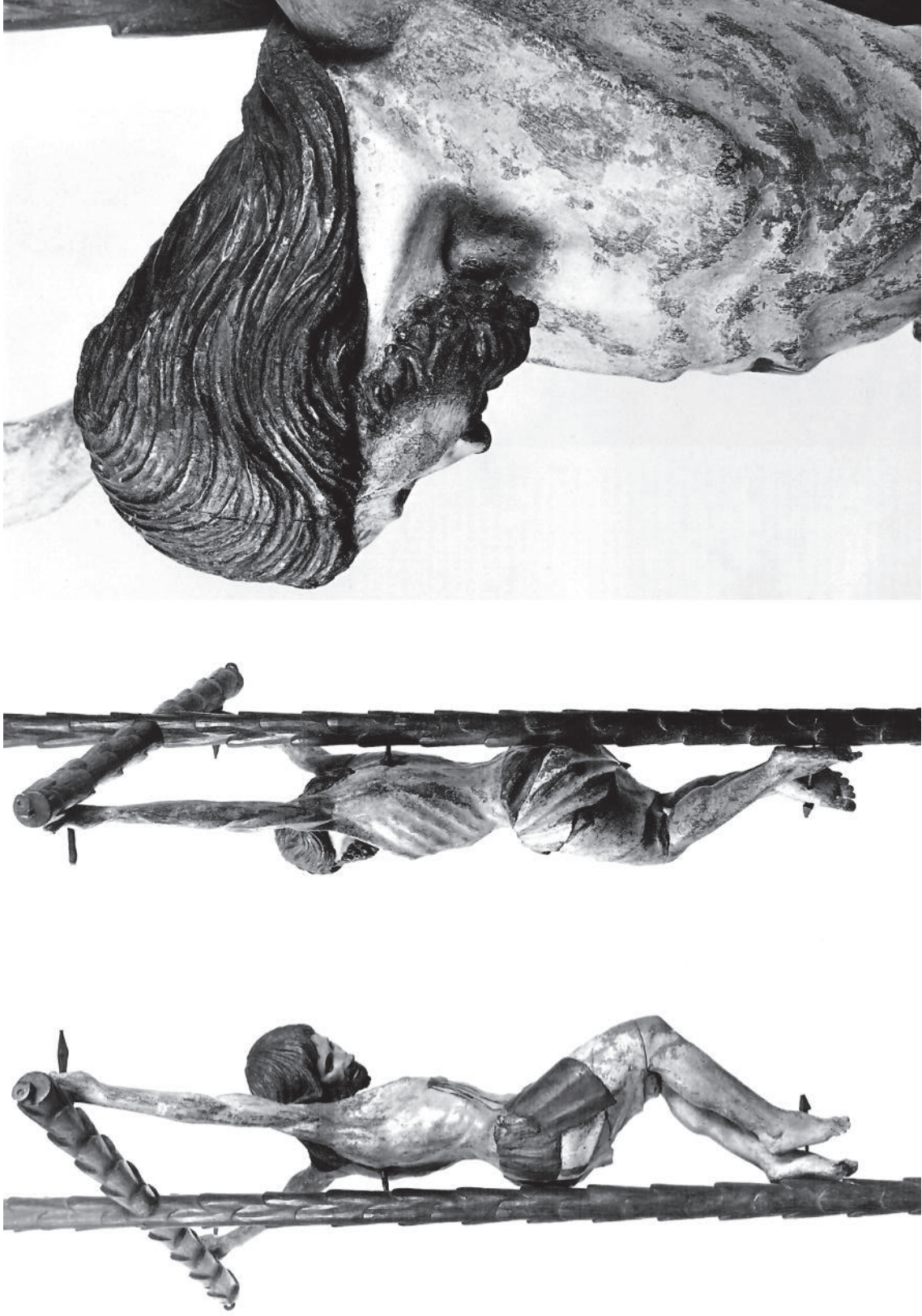


Fig. 26-28. Giovanni Pisano: *Crocifisso*. Massa Marittima, Cattedrale di San Cerbone.

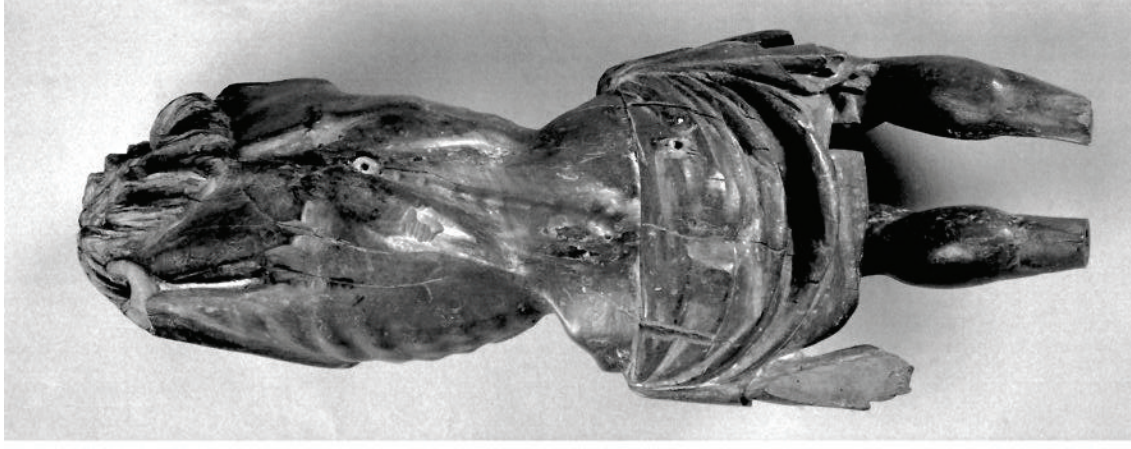


Fig. 12, 29. Giovanni Pisano: *Crocifisso*. Collezione privata.

Fig. 30. Giovanni Pisano: *Crocifisso*.  
Pistoia, chiesa di Sant'Andrea.

Fig. 28. Giovanni Pisano: *Crocifisso*.  
Massa Marittima, Cattedrale di San Cerbone.





Figg. 31-33. Giovanni Pisano: *Crocifisso*. Berlino, Bode Museum.



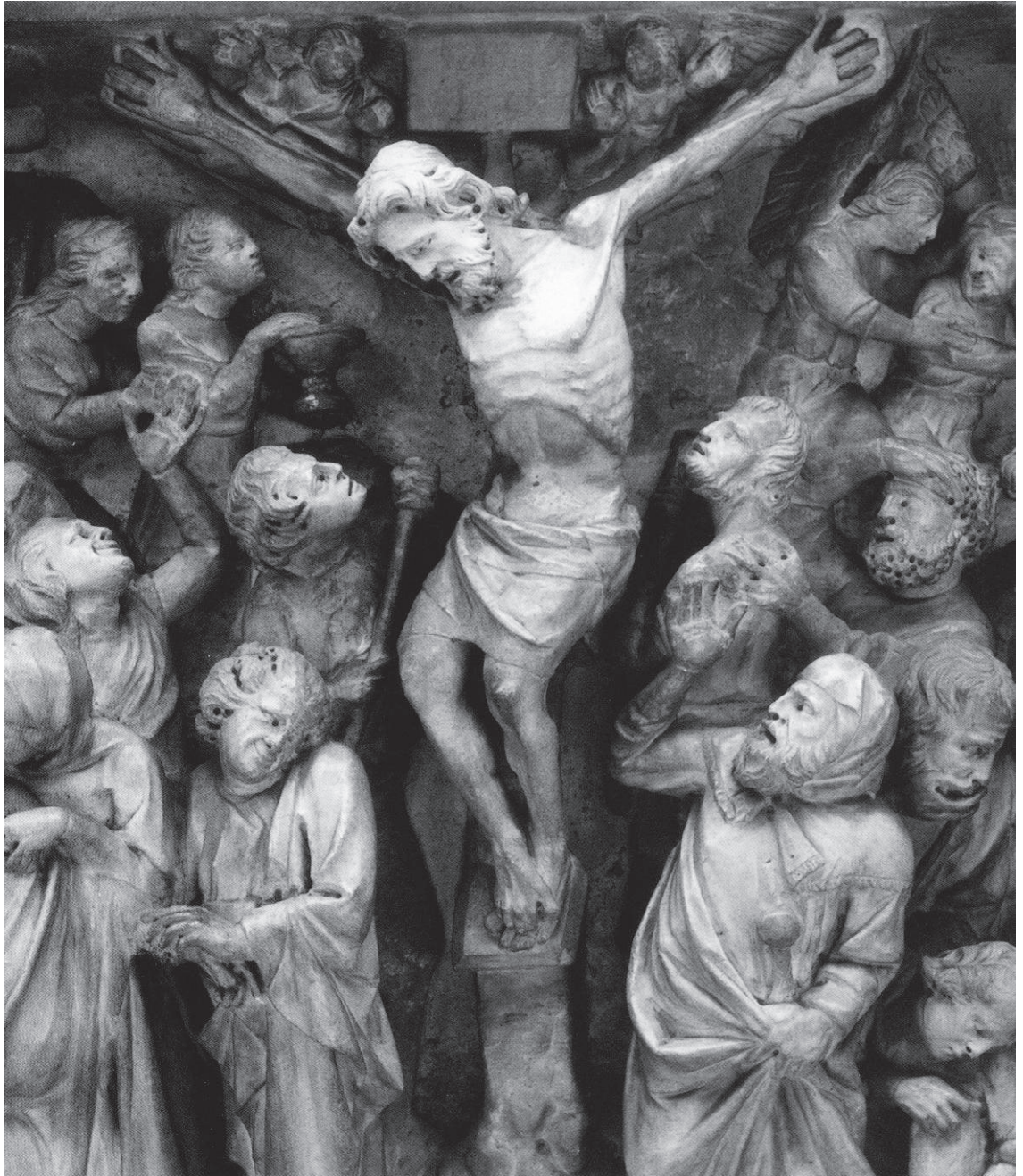


Fig. 34. Giovanni Pisano: *Crocifissione* (1301). Pistoia, pulpito della chiesa di Sant'Andrea.





Figg. 35-36. Giovanni Pisano: *Crocifissione* (1301). Pistoia, pulpito della chiesa di Sant'Andrea.

Figg. 37-38. Giovanni Pisano: *Crocifisso*. Berlino, Bode Museum.

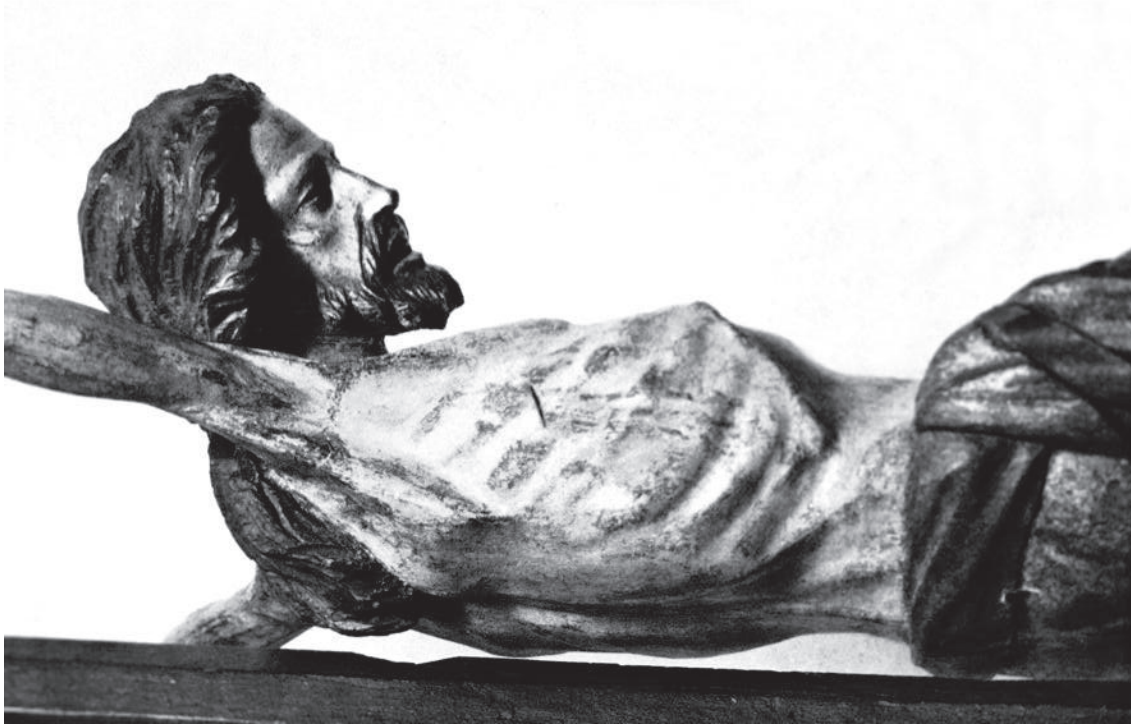
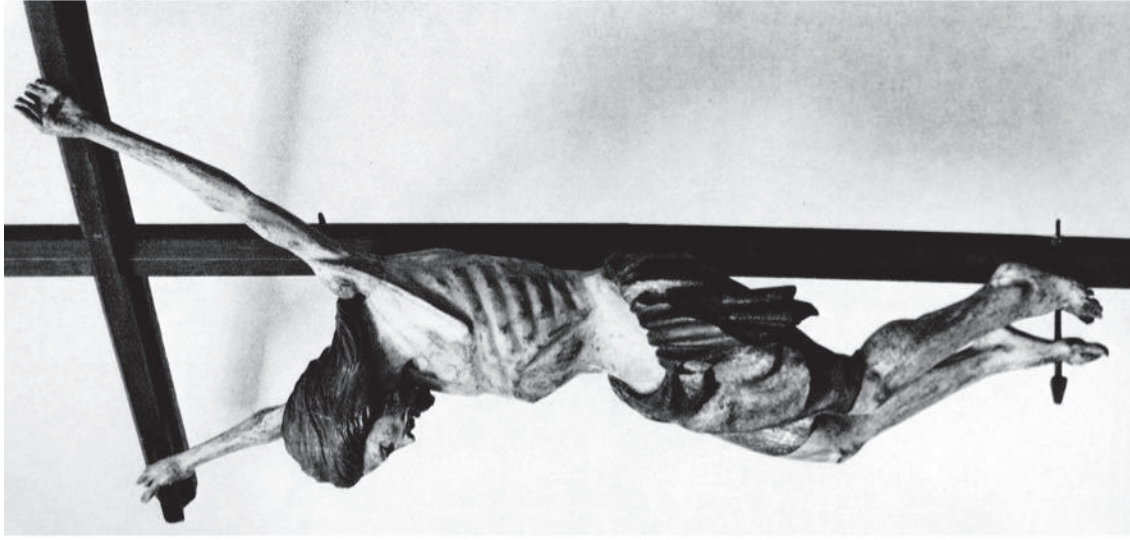


Fig. 39. Giovanni Pisano: *Crocifisso*,  
Pistoia, chiesa di Sant'Andrea (dalla chiesa di Santa Maria a Ripalta).



Fig. 40. Giovanni Pisano: *Crocifissione* (1301),  
Pistoia, pulpito della chiesa di Sant'Andrea.





Figg. 19, 41-42. Giovanni Pisano: *Crocifisso*,  
Pistoia, chiesa di Sant' Andrea (dalla chiesa di Santa Maria a Ripalta).

Fig. 43. Giovanni Pisano: *Crocifisso*,  
Pistoia, chiesa di Sant' Andrea.



Fig. 44. Giovanni Pisano: *Crocifisso*.  
Massa Marittima, Cattedrale di San Cerbone.



Figg. 45-46. Giovanni Pisano: *Crocifisso*. Prato, Duomo.





Fig. 47. Giovanni Pisano e aiuti: *Crocifisso*. Pisa, chiesa di San Nicola.

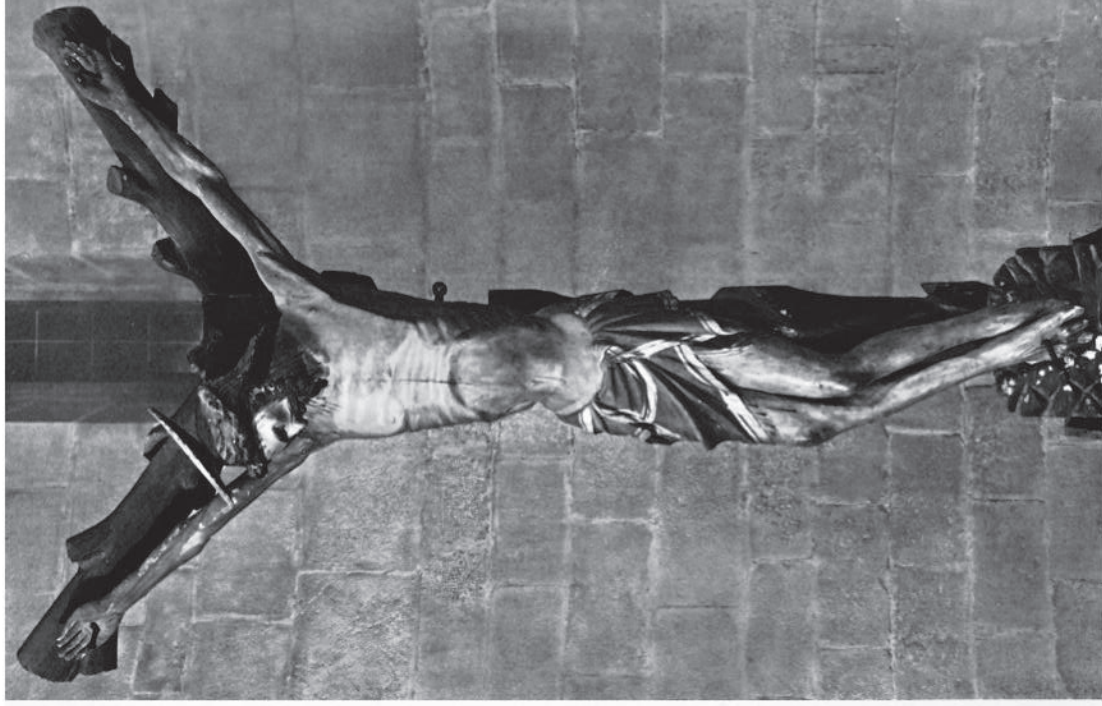
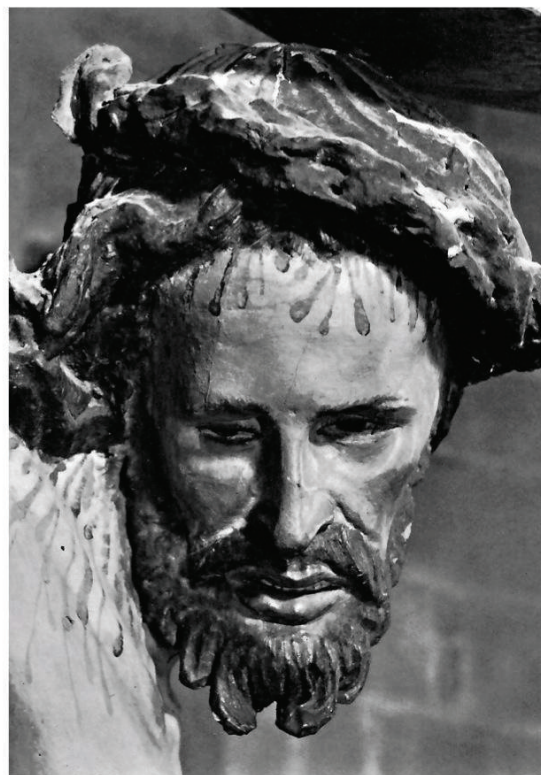
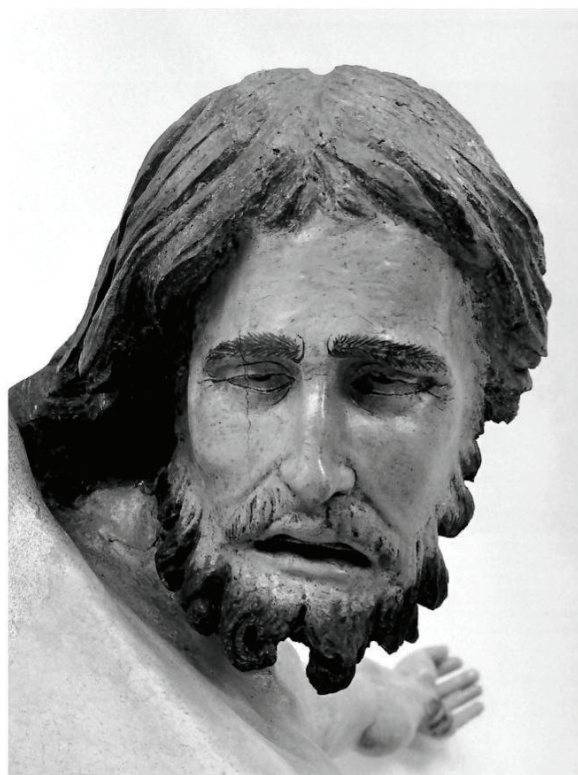


Fig. 48. Giovanni Pisano e aiuti: *Crocifisso*. Pistoia, chiesa di San Bartolomeo in Pantano (*ante restauro*).



Figg. 49-50. Giovanni Pisano e aiuti: *Crocifisso*.  
Pisa, chiesa di San Nicola.

Fig. 35. Giovanni Pisano: *Crocifissione* (1301).  
Pistoia, pulpito della chiesa di Sant' Andrea.

Fig. 51. Giovanni Pisano e aiuti: *Crocifisso*.  
Pistoia, chiesa di San Bartolomeo in Pantano (*ante restauro*).



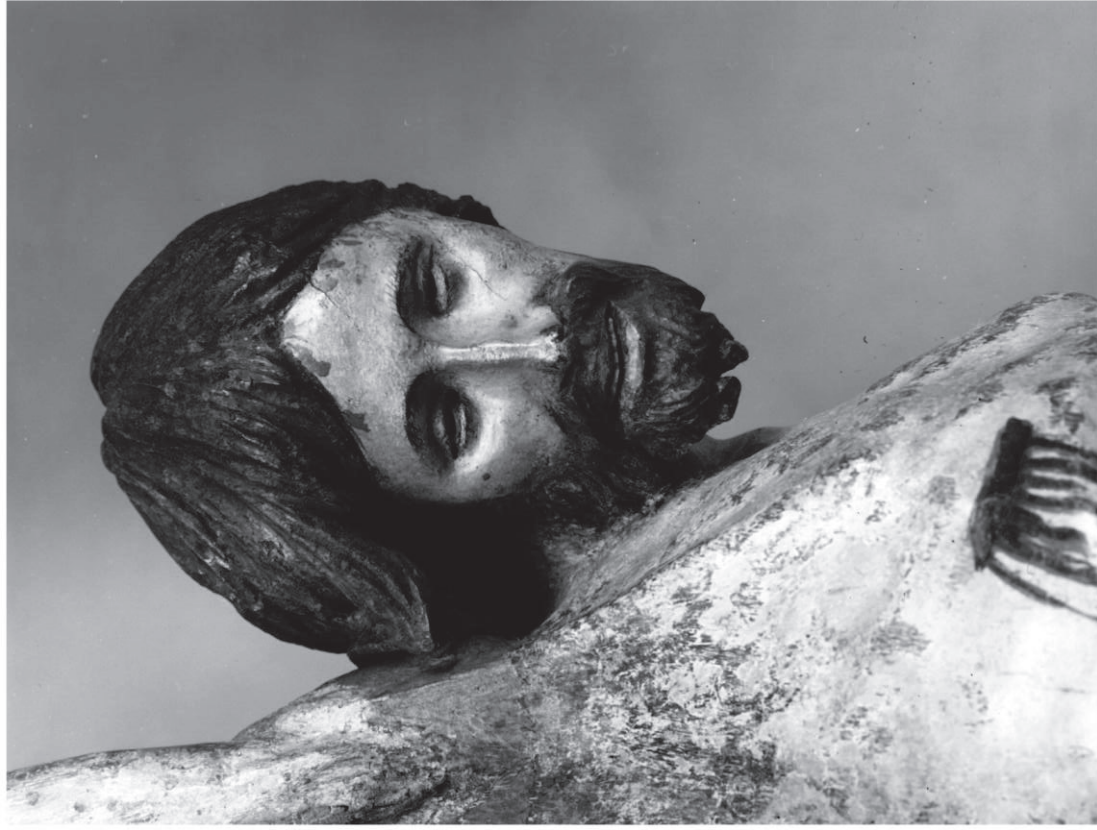


Fig. 51a. Giovanni Pisano: *Crocifisso*.  
Massa Marittima, Cattedrale di San Cerbone.



Fig. 51. Giovanni Pisano e aiuti: *Crocifisso*.  
Pistoia, chiesa di San Bartolomeo in Pantano (foto *ante* restauro).



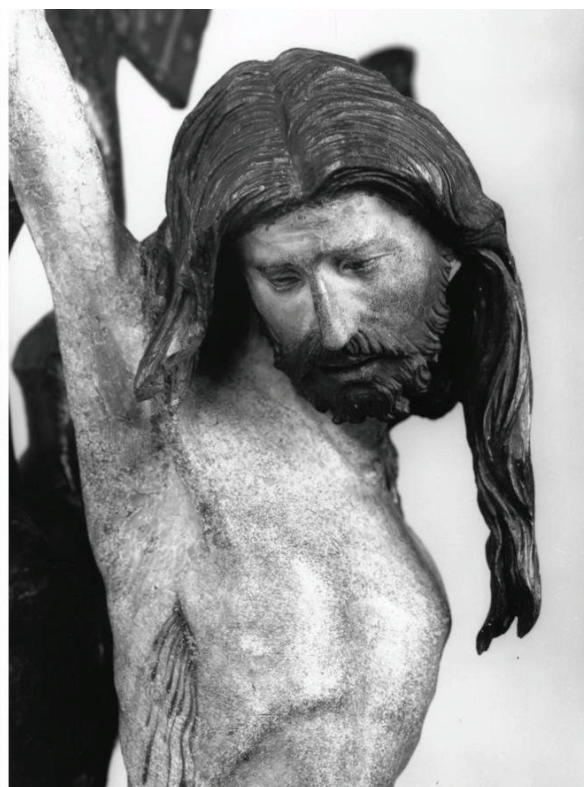


Figg. 52-53. Giovanni Pisano: e aiuti *Crocifisso*. Asciano, Museo Civico, Archeologico e d'Are Sacra di Palazzo Corboli (dall'oratorio della chiesa di Sant'Agostino di Asciano).



Fig. 54. Giovanni Pisano: *Crocifissione*. Pisa, pulpito del Duomo.





Figg. 55, 57. Giovanni Pisano: *Crocifisso*.  
Pisa, Museo dell'Opera del Duomo.

Figg. 56, 58. Giovanni Pisano: *Crocifisso*.  
Siena, Museo dell'Opera del Duomo.





Fig. 59. Giovanni Pisano: *Crocifisso*,  
Pisa, Museo dell'Opera del Duomo.

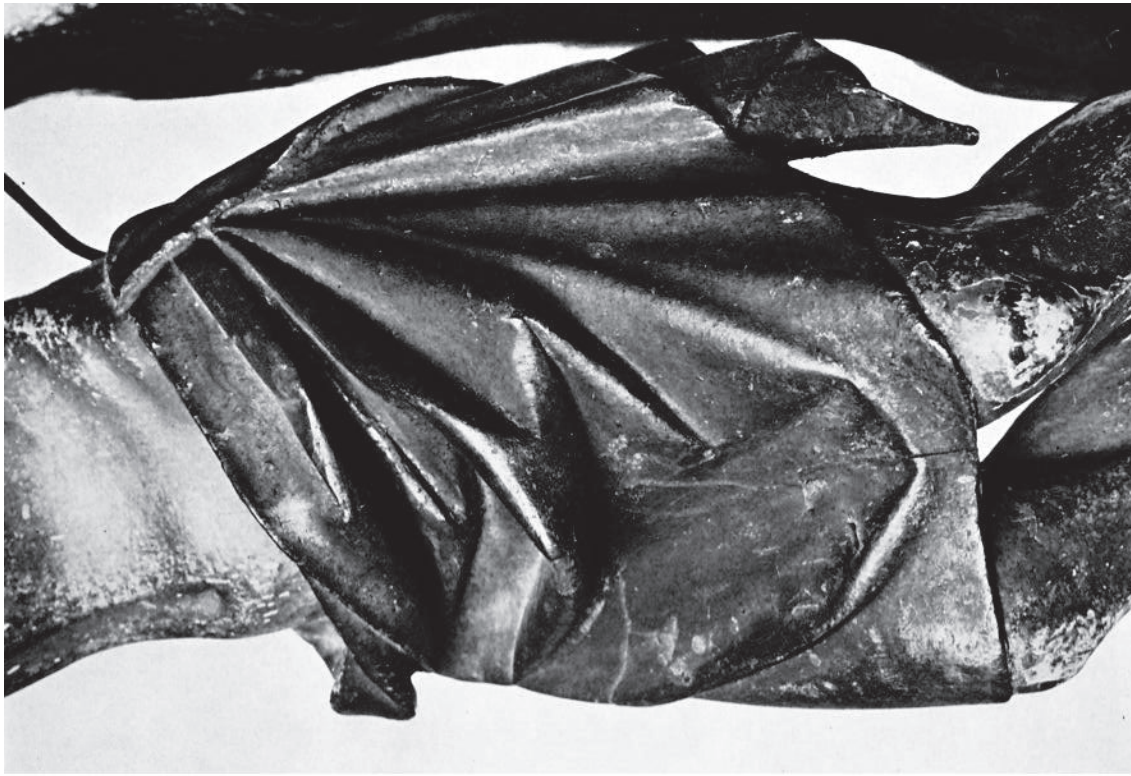


Fig. 60. Giovanni Pisano: *Crocifisso*,  
Siena, Museo dell'Opera del Duomo (prima del restauro).



Fig. 61. Seguace di Giovanni Pisano: *Crocifisso*. Pistoia, Battistero.





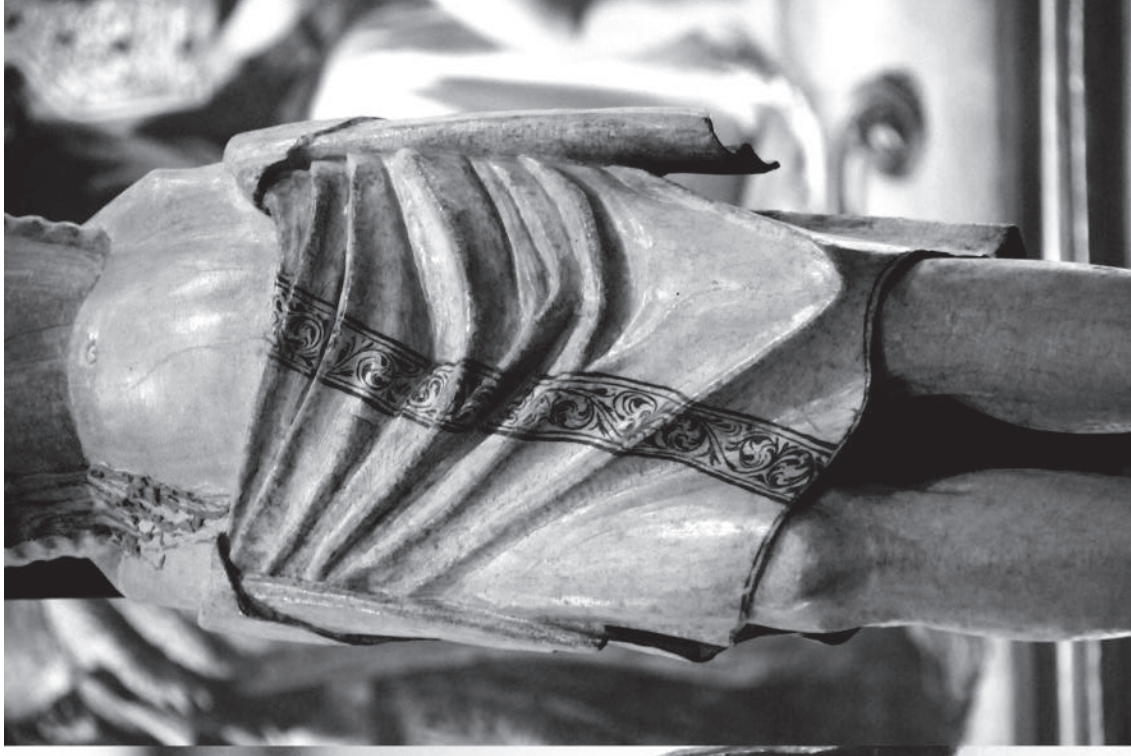
Figg. 62-63. Scultore senese (?): *Crocifisso* (quarto decennio del XIV secolo). Firenze, chiesa di Santo Stefano in Pane.

Fig. 64. Scultore senese: *Crocifisso* (quarto decennio del XIV secolo). Grosseto, Cattedrale di San Lorenzo (portale meridionale).



Fig. 65. Scultore fiorentino: *Crocifisso*. (quarto decennio del XIV secolo).  
Castelfiorentino, Collegiata dei Santi Lorenzo e Leonardo.

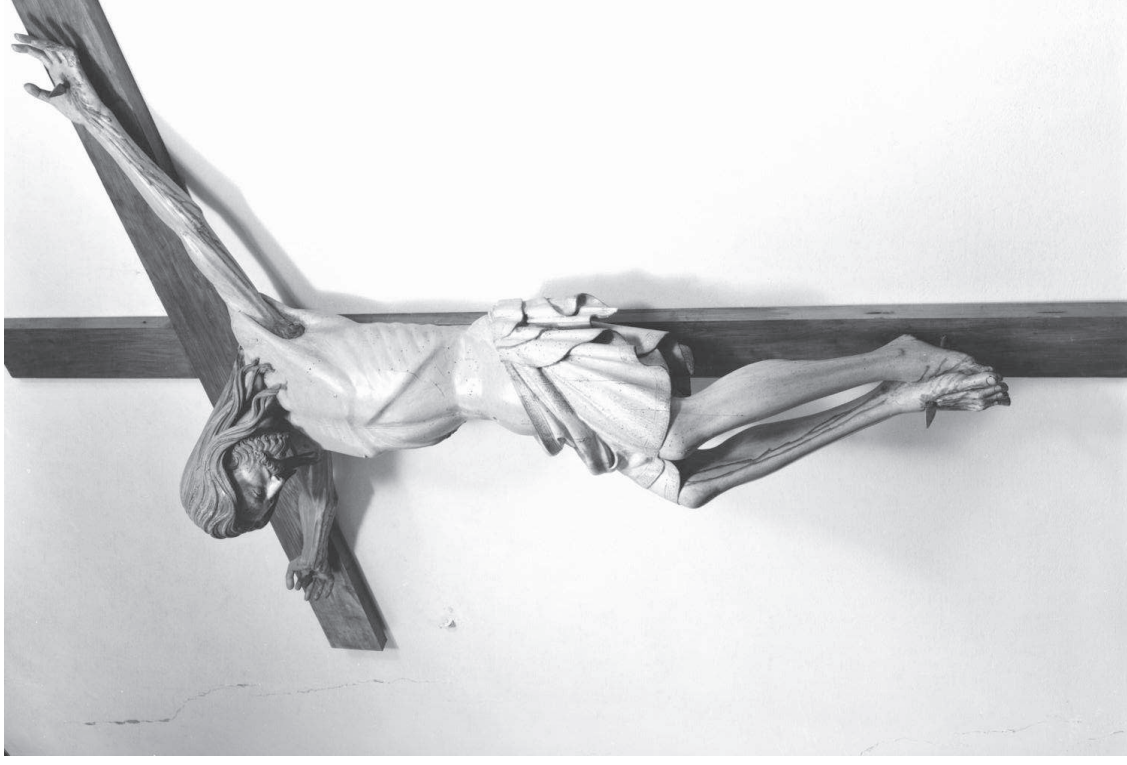




Figg. 66-67. Scultore fiorentino: *Crocifisso* (quarto decennio del XIV secolo). Castellfiorentino, Collegiata dei Santi Lorenzo e Leonardo.



Figg. 68-70. Giovanni di Balduccio: *Crocifisso* (ante 1333).  
Firenze, Museo dell'Opera del Duomo (dal Battistero).



Figg. 71-72. Giovanni di Balduccio: *Crocifisso* (*ante* 1333). Firenze, Museo dell'Opera del Duomo (dal Battistero).





Fig. 73. Giovanni di Balduccio: *Crocifisso* (ante 1333). Firenze, Museo dell'Opera del Duomo (dal Battistero).



Fig. 74. Giovanni di Balduccio: *Madonna col Bambino* (1332-1333). Detroit, The Institute of Arts.

Fig. 75. Giovanni di Balduccio: *Angelo adorante (e pendant)* (1333 circa). Collezione privata.



Figg. 76-77, 80. Giovanni di Balduccio: *Madonna col Bambino* (1332-1333). Detroit, The Institute of Arts.

Figg. 78-79. Giovanni di Balduccio: *Angelo adorante* (e *pendant*) (1333 circa). Collezione privata.



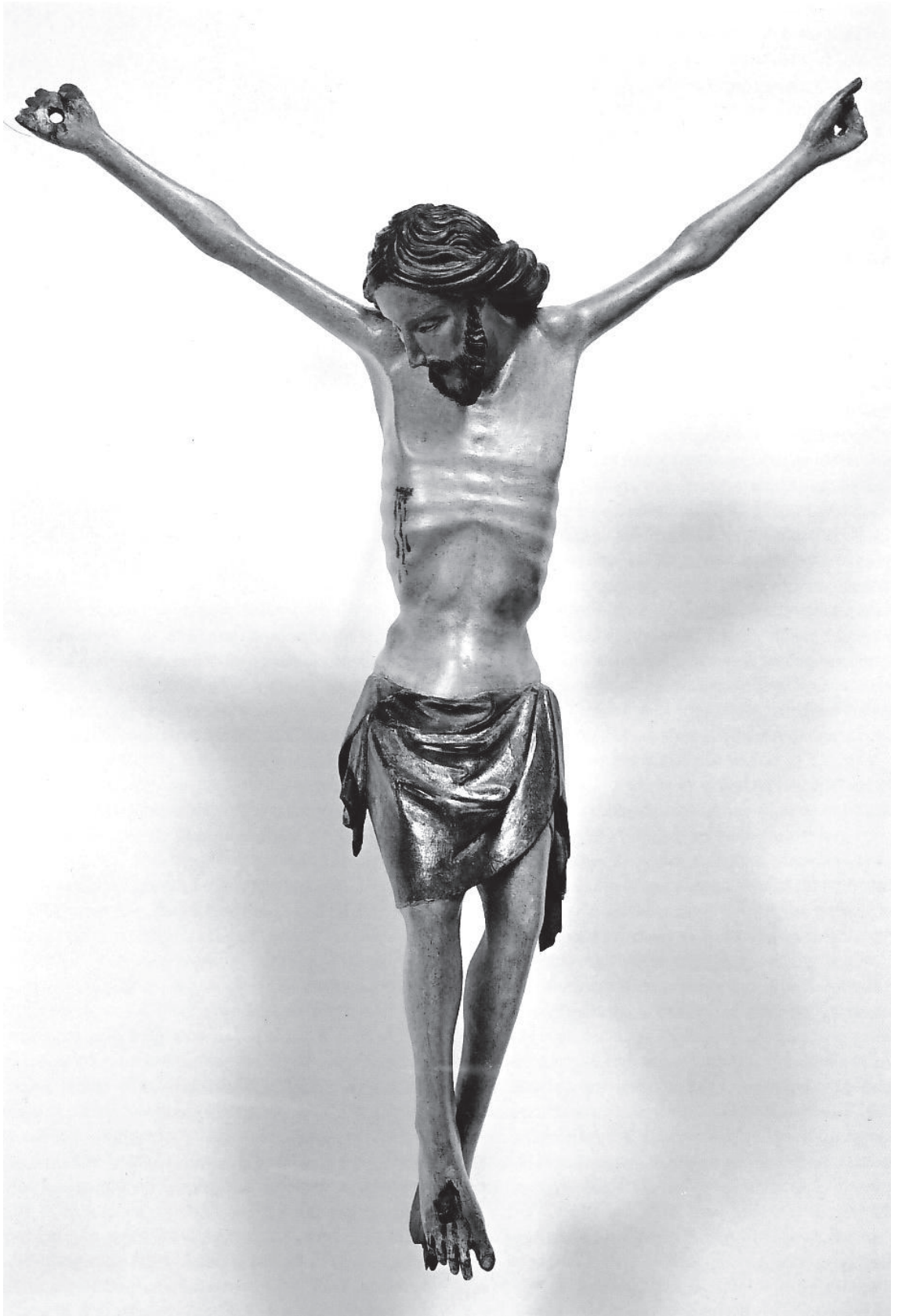


Fig. 81. Giovanni di Balduccio: *Crocifisso* (1320 circa). Pisa, chiesa di Santa Marta.



Figg. 82, 84. Giovanni di Balduccio: *Crocifisso* (1320 circa). Pisa, chiesa di Santa Marta.

Fig. 83. Giovanni Pisano: *Crocifissione* (1302-1310). Pisa, pulpito del Duomo.

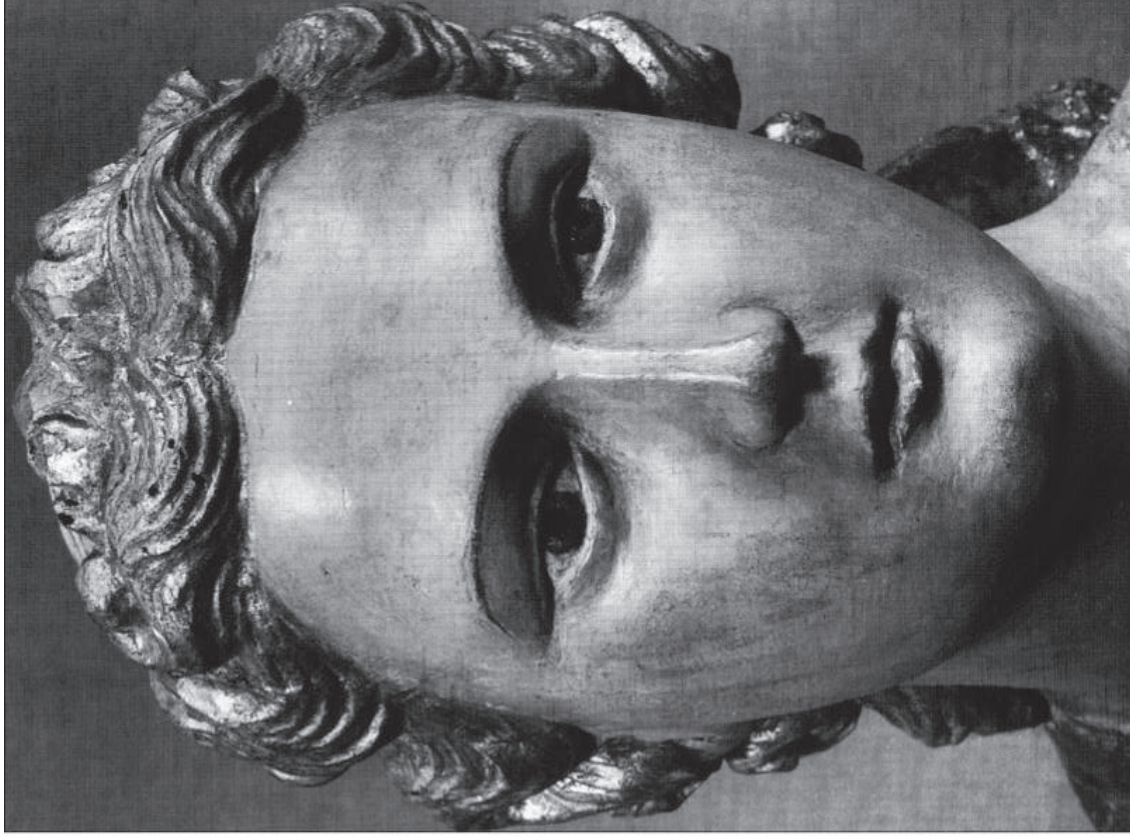
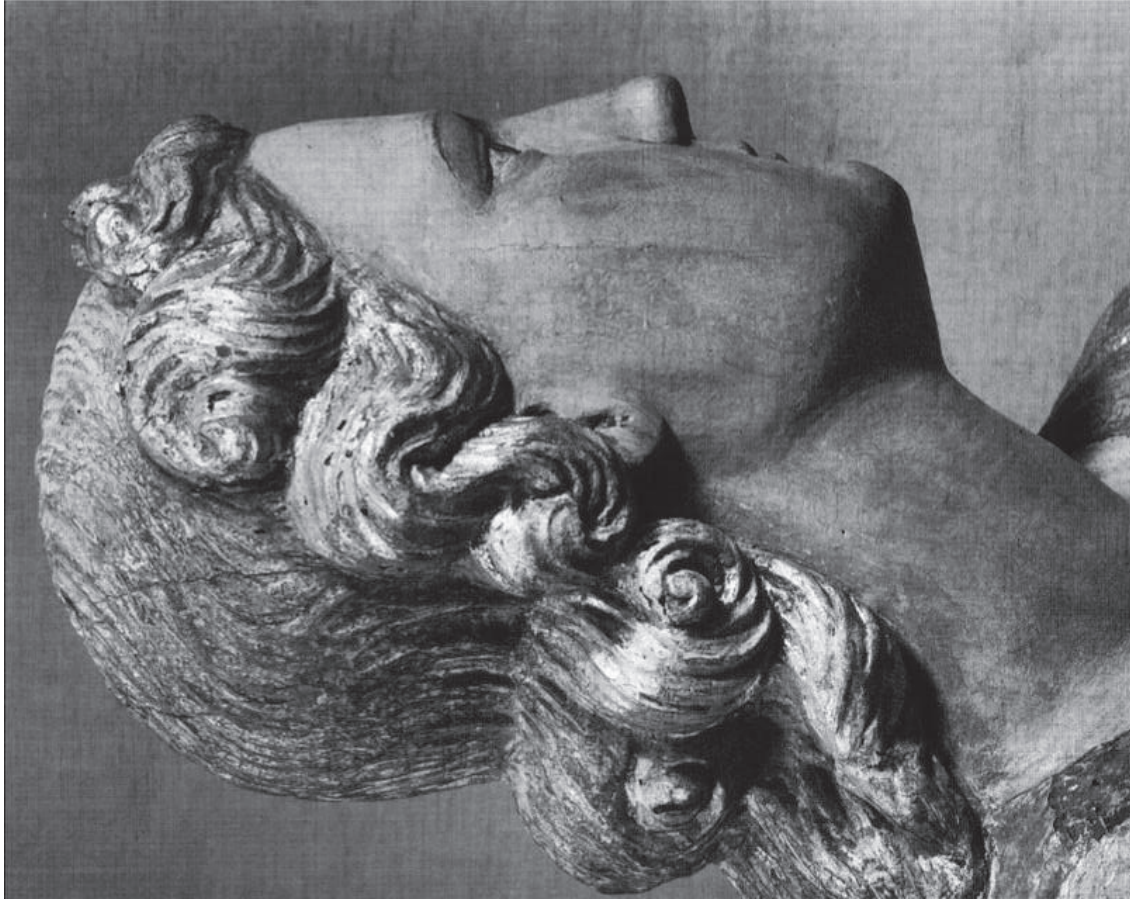
Fig. 12. Giovanni Pisano: *Crocifisso*. Collezione privata.





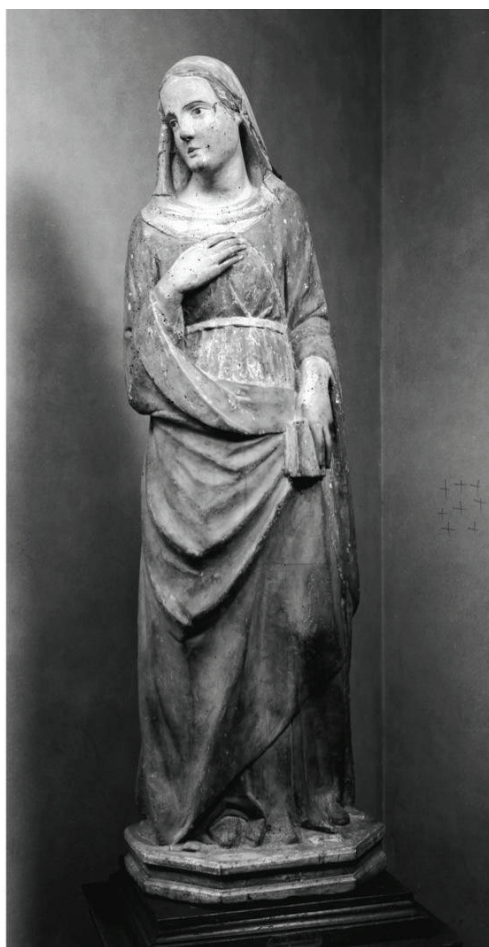
Figg. 85-86. Tino di Camaino: *Madonna col Bambino* (1316-1318). Anghiari (Arezzo), badia di San Bartolomeo.





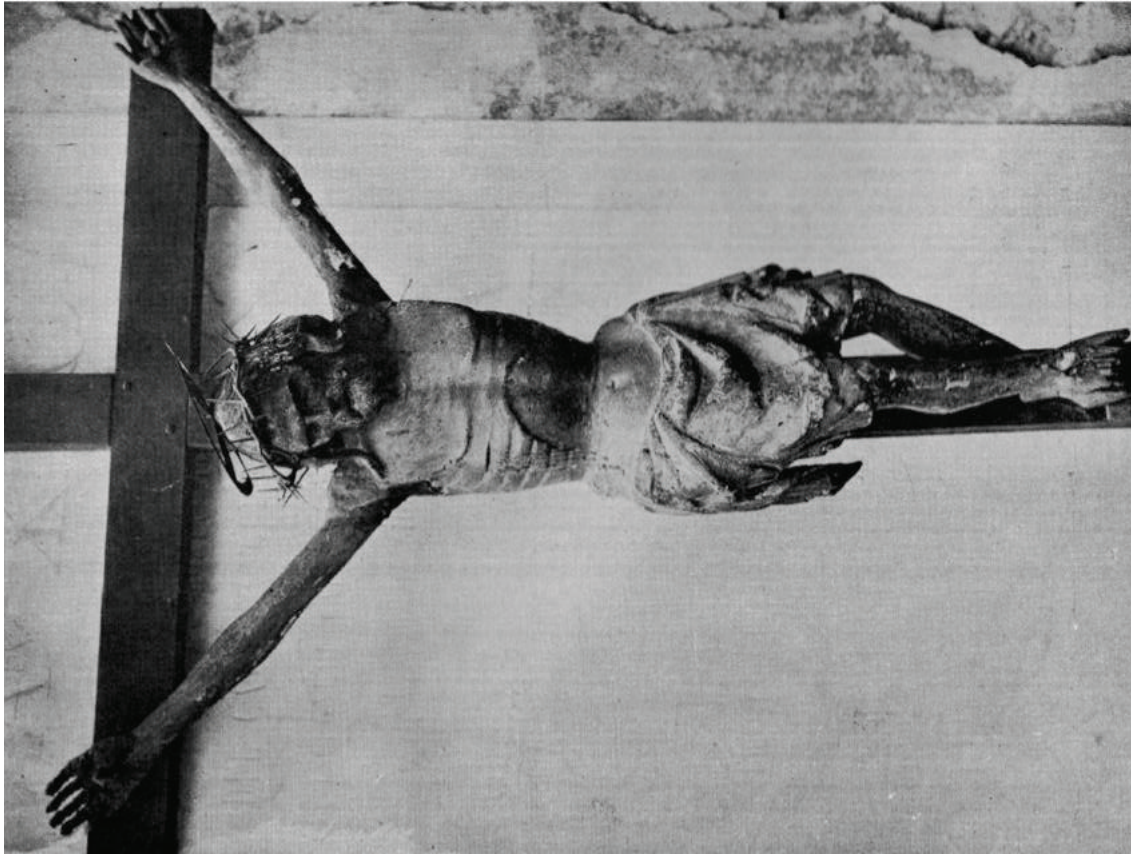
Figg. 87-88. Tino di Camaino: *Testa di angelo* (1316-1318). Siena, chiesa della Santissima Annunziata.





Figg. 89-90, 92. Tino di Camaino: *Madonna annunciata* (1312-1315). Firenze, Museo Bardini.

Fig. 91. Tino di Camaino: *Madonna col Bambino* (1316-1318). Anghiari (Arezzo), badia di San Bartolomeo.



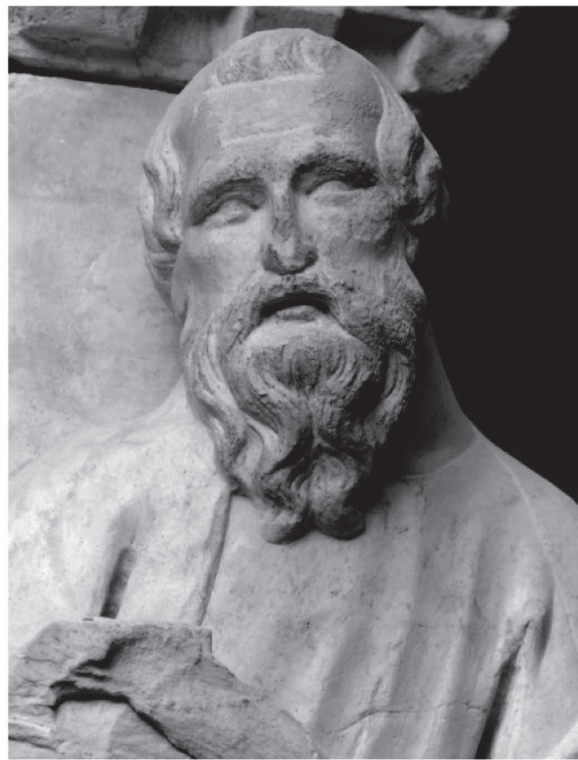
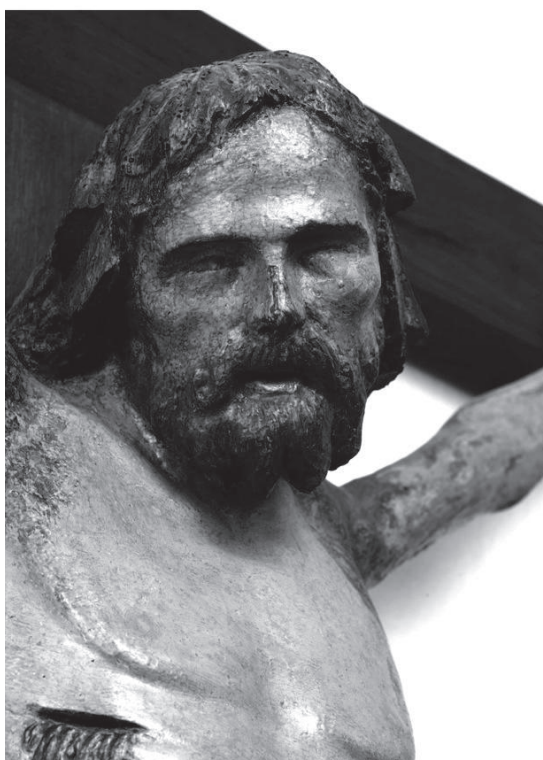
Figg. 93-94. Tino di Camaino: *Crocifisso* (1320 circa). Pisa, convento dei Cappuccini (prima e dopo il restauro).





Figg. 94-95. Tino di Camaino: *Crocifisso* (1320 circa). Pisa, convento dei Cappuccini.



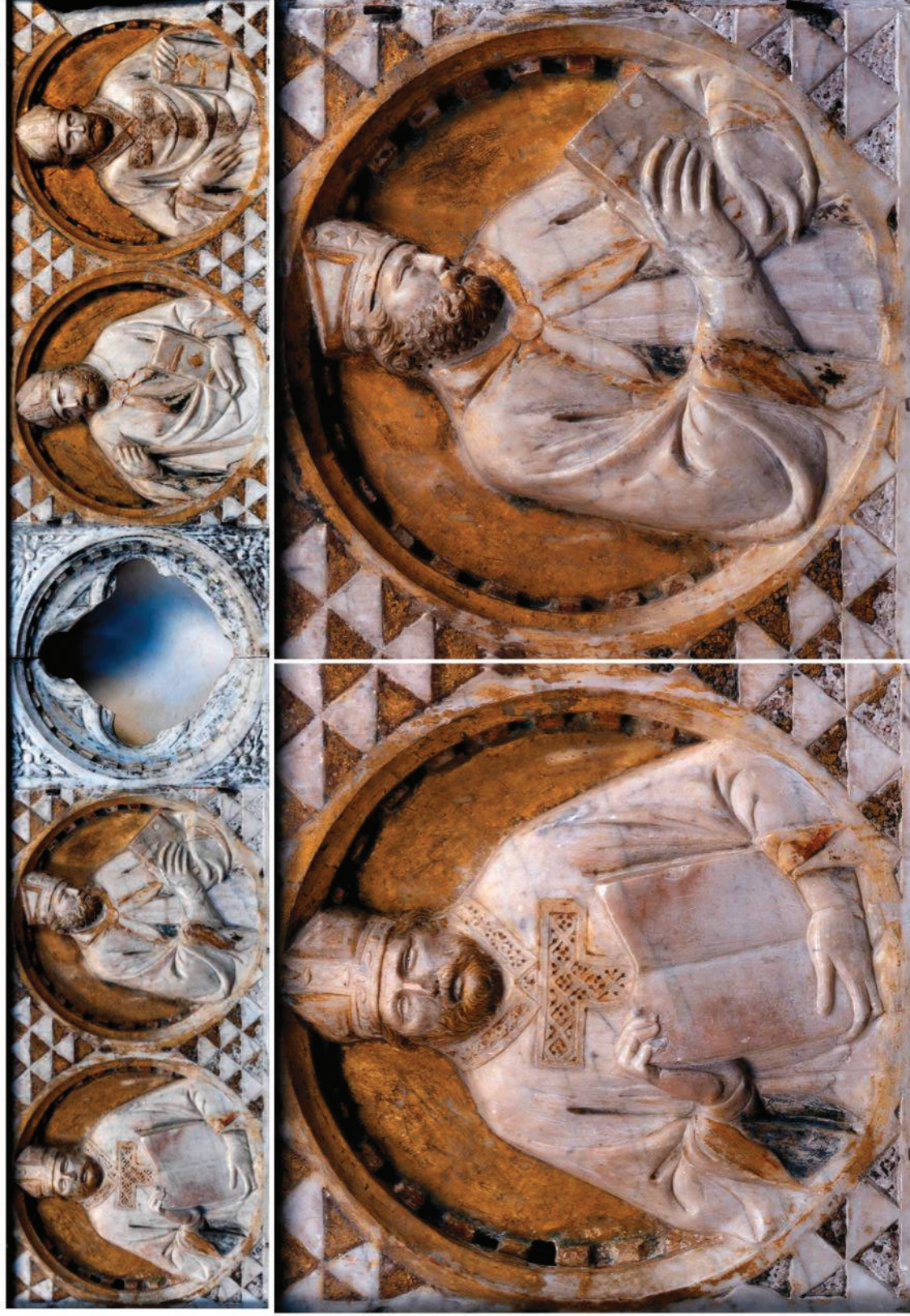


Figg. 96-97. Tino di Camaino: *Monumento funebre di Arrigo VII* (1315). Pisa, Duomo.

Fig. 98. Tino di Camaino: *Crocifisso* (1320 circa). Pisa, convento dei Cappuccini.

Fig. 99. Tino di Camaino: *Monumento funebre del patriarca Gastone della Torre* (1318-1321). Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce.





Figg. 100-102. Tino di Camaino: *Santi vescovi* (1318-20). San Gimignano, chiesa di Sant'Agostino.



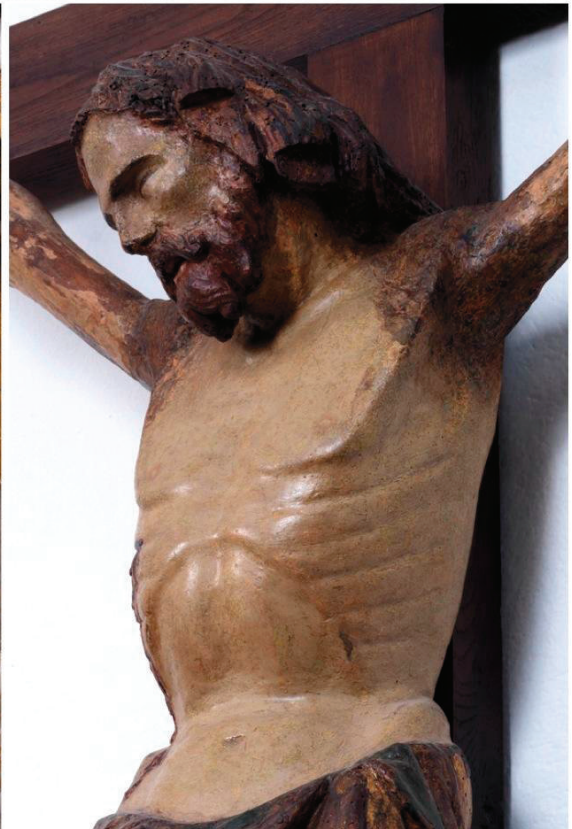
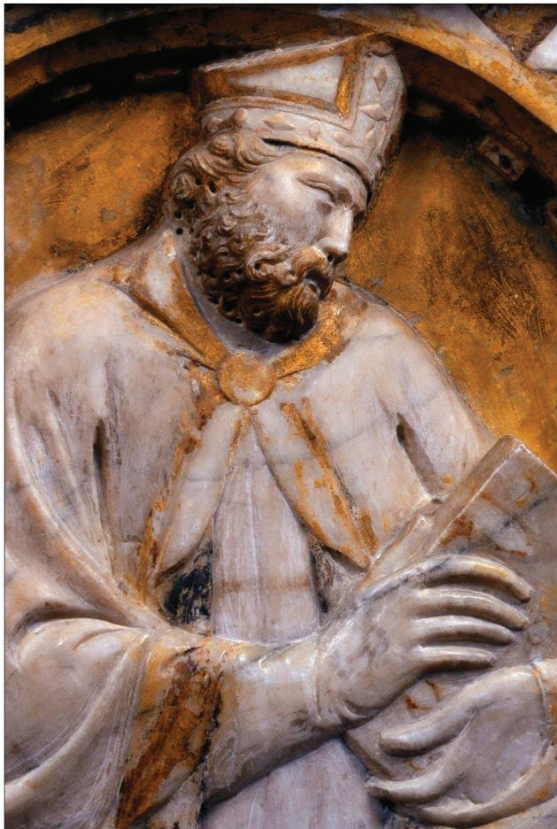


Fig. 98, 105. Tino di Camaino: *Crocifisso* (1320 circa). Pisa, convento dei Cappuccini.

Fig. 103-104. Tino di Camaino: *Santi vescovi* (1318-20). San Gimignano, chiesa di Sant'Agostino.

Fig. 98. Tino di Camaino: *Santi vescovi* (1318-20). San Gimignano, chiesa di Sant' Agostino.





Fig. 98. Tino di Camaino: *Crocifisso* (1320 circa). Pisa, convento dei Cappuccini.

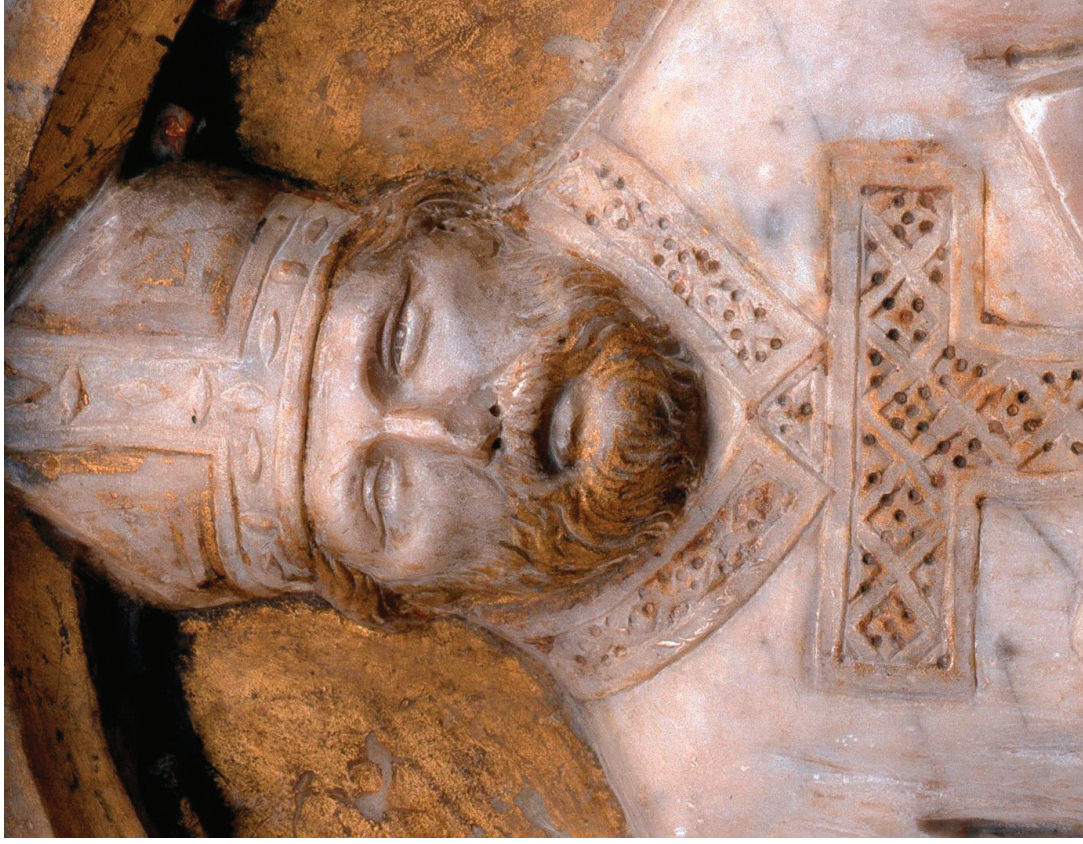
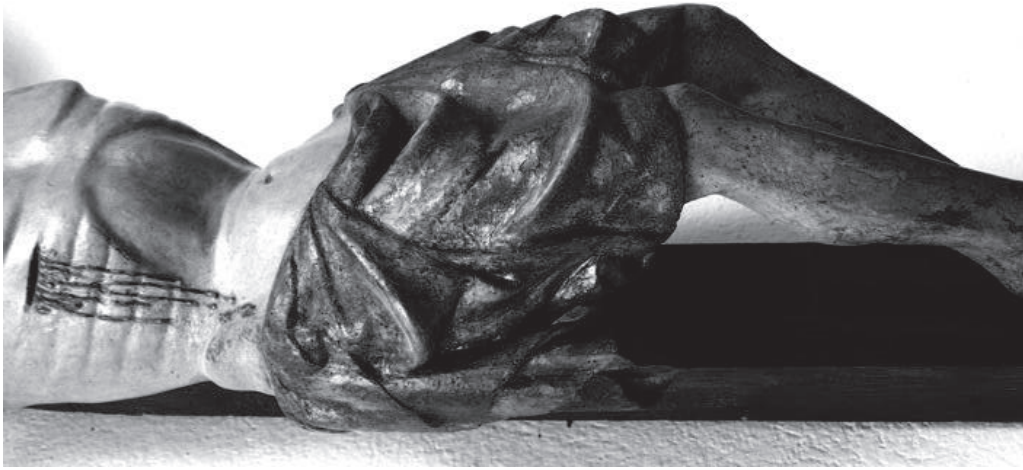


Fig. 105. Tino di Camaino: *Santo vescovo* (1318-20). San Gimignano, chiesa di Sant'Agostino.





Figg. 106, 108. Tino di Camaino: *Crocifisso* (1320 circa). Pisa, convento dei Cappuccini.

Figg. 107, 109. Tino di Camaino: *Cariatide* (1318-21). Firenze, Cenacolo di Santo Spirito.





Fig. 110. Tino di Camaino: *Madonna col Bambino* (1318-1321). Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

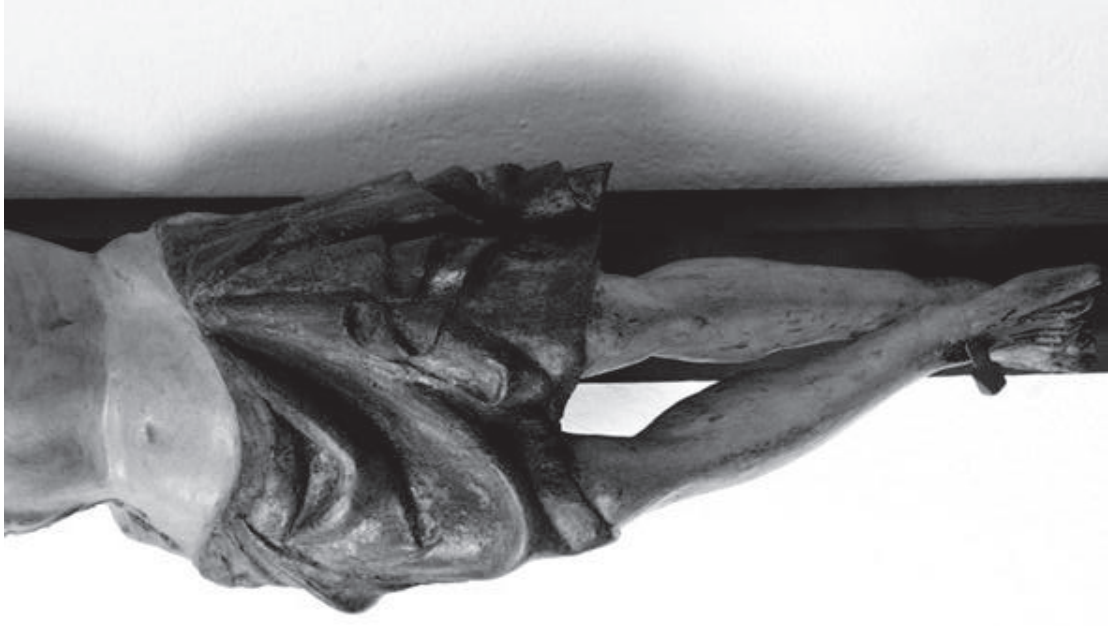
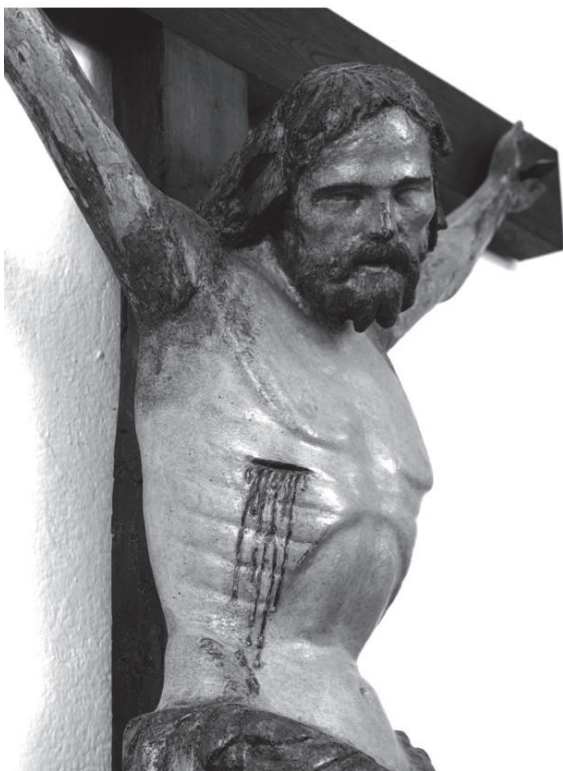


Fig. 111. Tino di Camaino: *Crocifisso* (1320 circa). Pisa, convento dei Cappuccini.



Figg. 112, 114. Tino di Camaino: *Crocifisso* (1320 circa). Pisa, convento dei Cappuccini.

Figg. 113-115. Tino di Camaino: *Madonna col Bambino* (1318-1321). Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



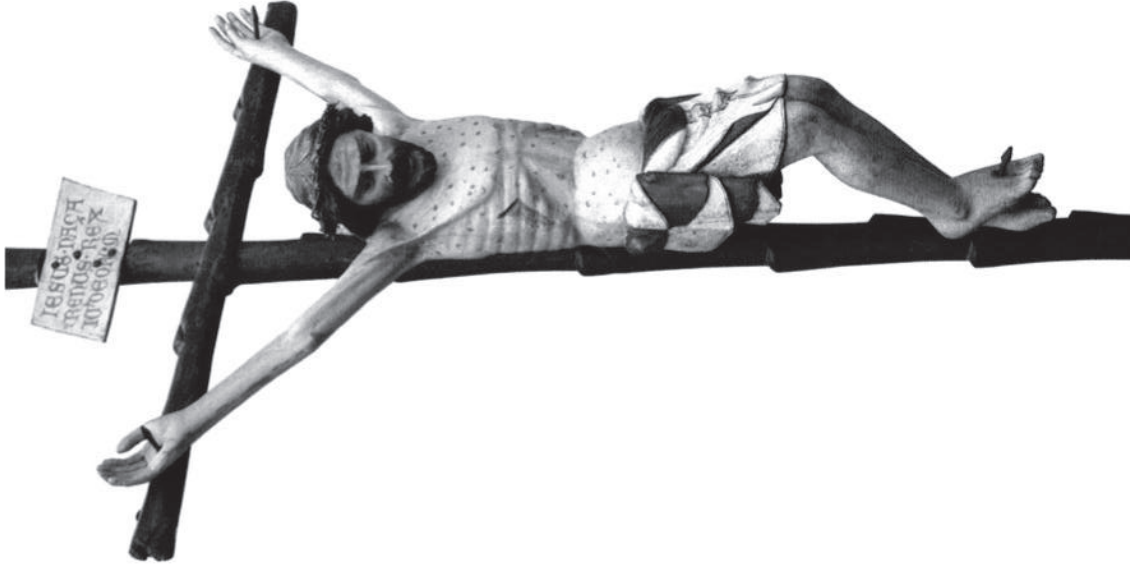


Fig. 116. Lupo di Francesco (?): *Crocifisso*.(1315-1320 circa)  
Empoli, Collegiata di Sant'Andrea.

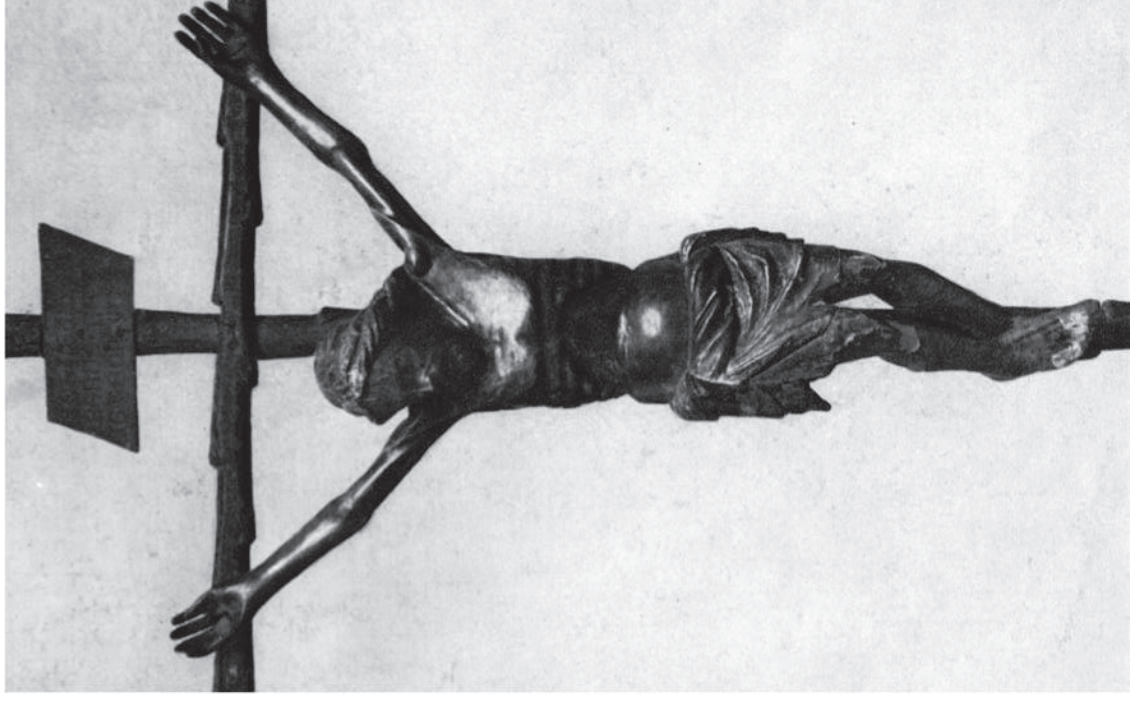
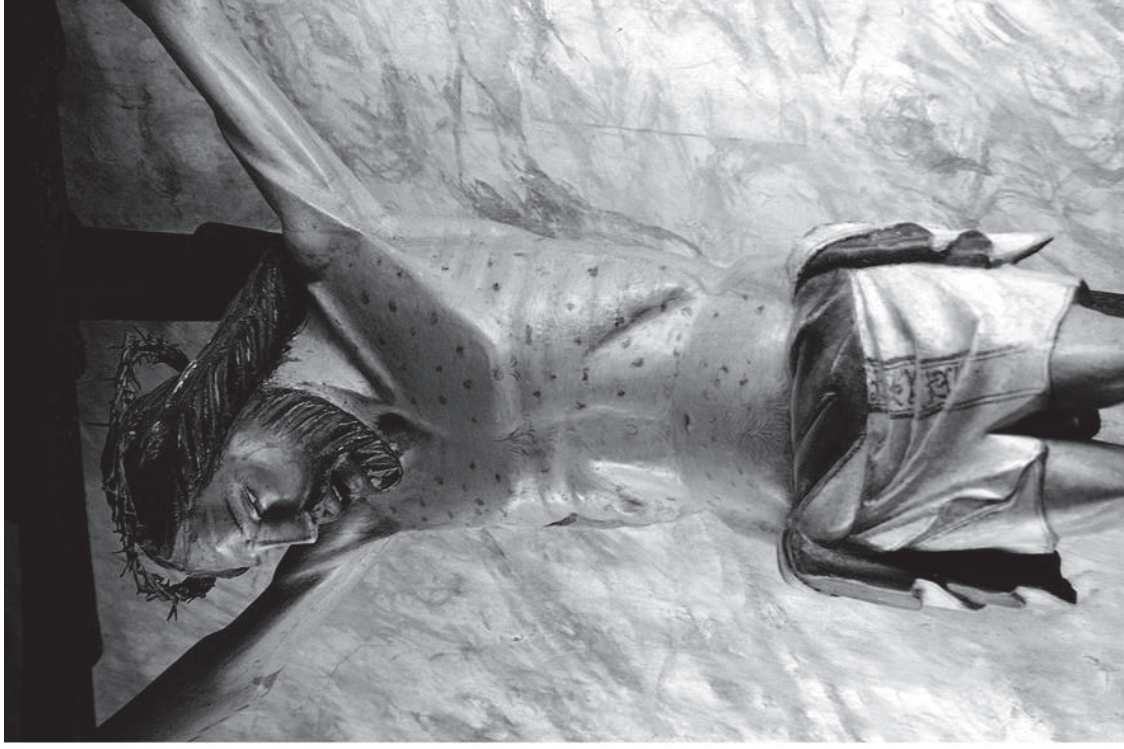


Fig. 117. Lupo di Francesco (?): *Crocifisso*.  
Empoli, Collegiata di Sant'Andrea, Duomo. (prima del restauro).



Figg. 118-119. Lupo di Francesco (?): *Crocifisso*. Empoli, Collegiata di Sant'Andrea.





Figg. 120-121. Lupo di Francesco (?): *Crocifisso*. Empoli, Collegiata di Sant'Andrea.



Fig. 122. Ignoto pittore fiorentino: *Storie del Crocifisso miracoloso* (ante 1417). Empoli, Museo della Collegiata.



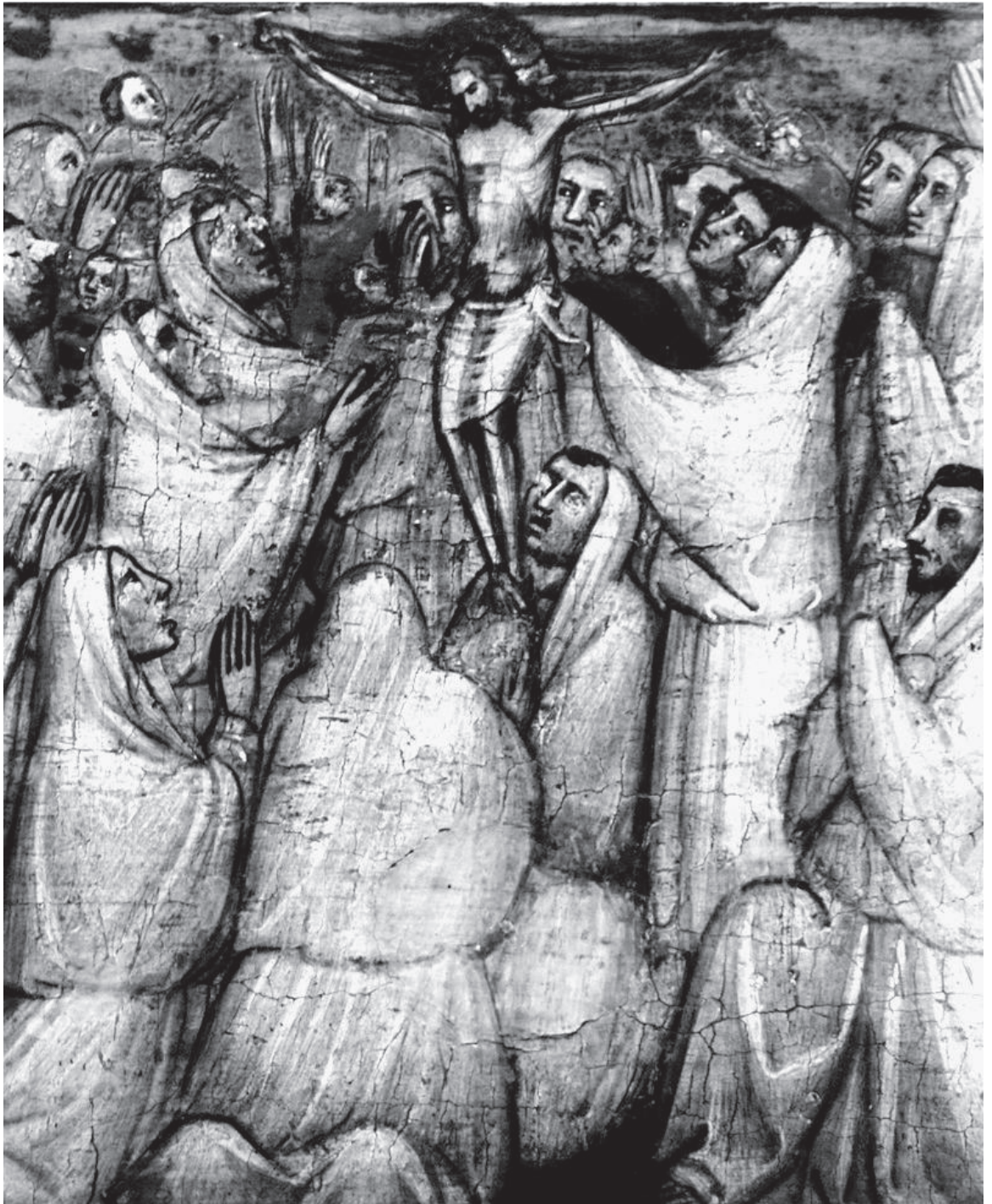


Fig. 123. Ignoto pittore fiorentino: *Storie del Crocifisso miracoloso* (ante 1417). Empoli, Museo della Collegiata.



Figg. 124, 127. Lupo di Francesco (?): *Crocifisso*. Empoli, Collegiata di Sant'Andrea. Duomo.

Fig. 125. Giovanni Pisano: *Crocifisso*.  
Pistoia, chiesa di Sant'Andrea (dalla chiesa di Santa Maria a Ripalta).

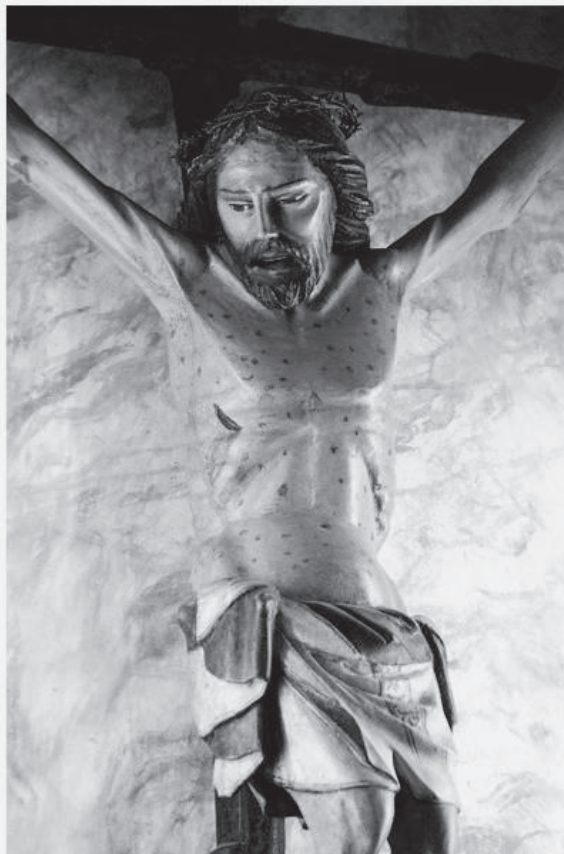
Fig. 126. Giovanni Pisano: *Crocifisso*. Pistoia, chiesa di Sant'Andrea.





Figg. 128, 131. Lupo di Francesco: *Storie dell'infanzia di Cristo*. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo (dal pulpito della chiesa di San Michele in Borgo).





Figg. 116, 118. Lupo di Francesco (?): *Crocifisso*. Empoli, Collegiata di Sant'Andrea.

Figg. 132, 133. Lupo di Francesco: *Storie dell'infanzia di Cristo*.  
Pisa, Museo Nazionale di San Matteo (dal pulpito della chiesa di San Michele in Borgo).



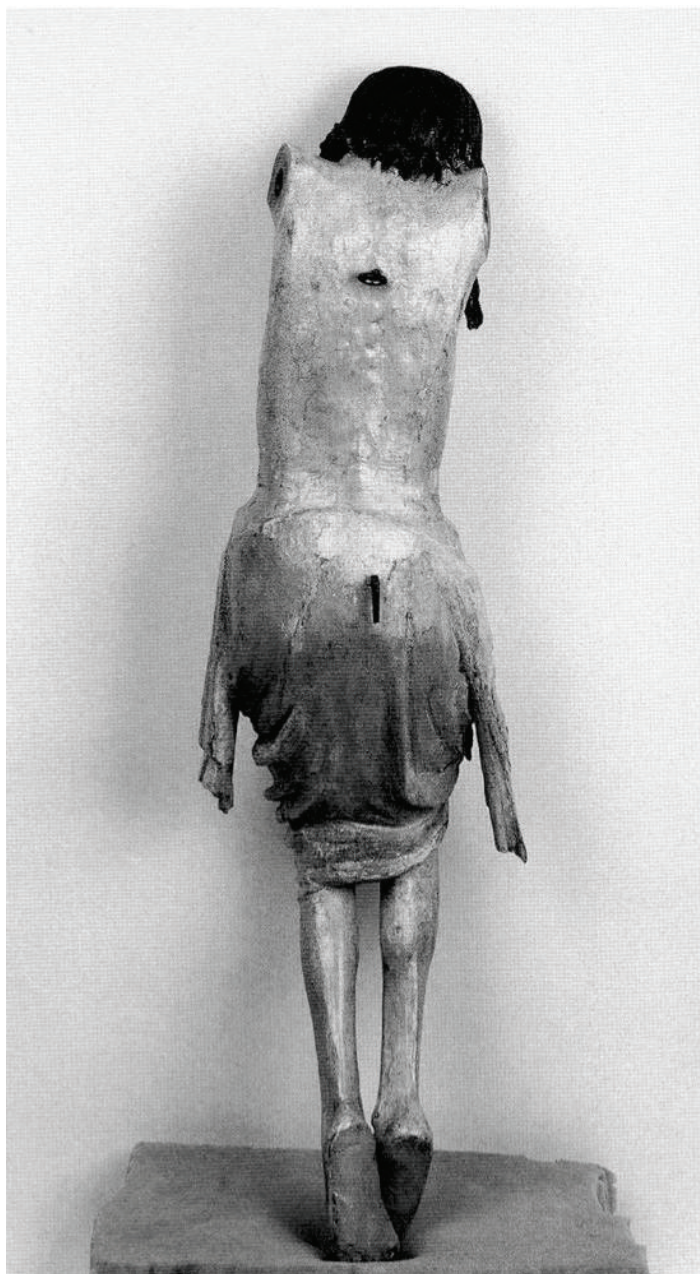
Fig. 119. Lupo di Francesco (?): *Crocifisso*. Empoli, Collegiata di Sant'Andrea.



Fig. 134. Lupo di Francesco: *Storie dell'infanzia di Cristo*.

Pisa, Museo Nazionale di San Matteo (dal pulpito della chiesa di San Michele in Borgo).





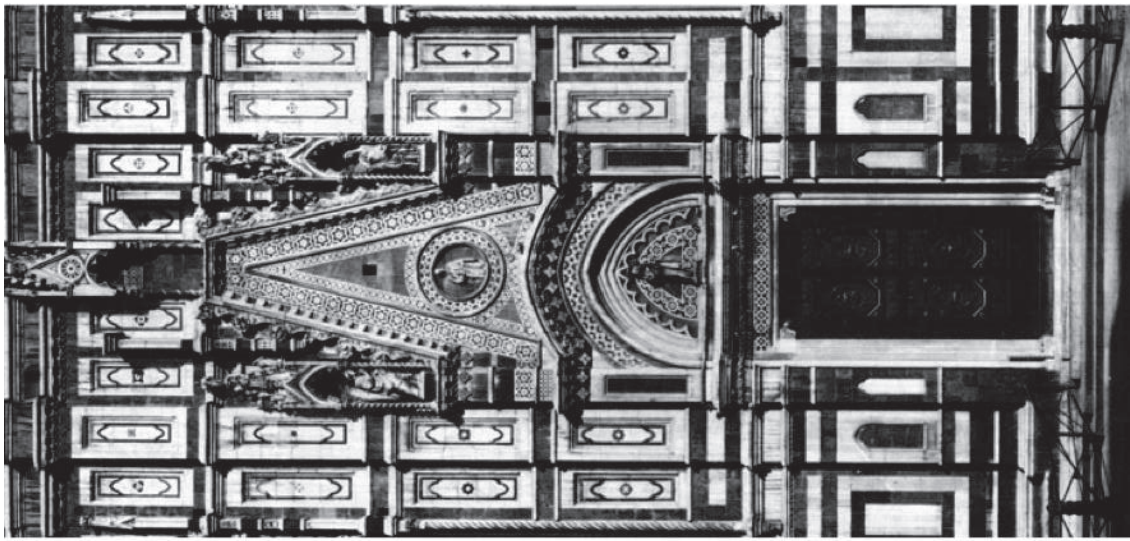
Figg. 135-136. Ignoto scultore: *Crocifisso* (terzo decennio del Trecento).  
San Miniato al Tedesco (Pisa), chiesa di Santa Caterina d'Alessandria.





Fig. 137. Ignoto scultore: *Crocifisso* (terzo decennio del Trecento).  
San Miniato al Tedesco (Pisa), chiesa di Santa Caterina d'Alessandria.





Figg. 138-139. Ignoti scultori: *Annunciazione*. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo (dalla Porta del Campanile di Santa Maria del Fiore).



Figg. 140-142. Ignoto scultore: *Vergine annunciata* (terzo decennio del Trecento).  
Firenze, Museo dell'Opera del Duomo (dalla Porta del Campanile di Santa Maria del Fiore).





Figg. 136-137. Ignoto scultore: *Crocifisso* (terzo decennio del Trecento).  
San Miniato al Tedesco (Pisa), chiesa di Santa Caterina d'Alessandria.

Fig. 141, 143. Ignoto scultore: *Vergine annunciata* (terzo decennio del Trecento).  
Firenze, Museo dell'Opera del Duomo (dalla Porta del Campanile di Santa Maria del Fiore).







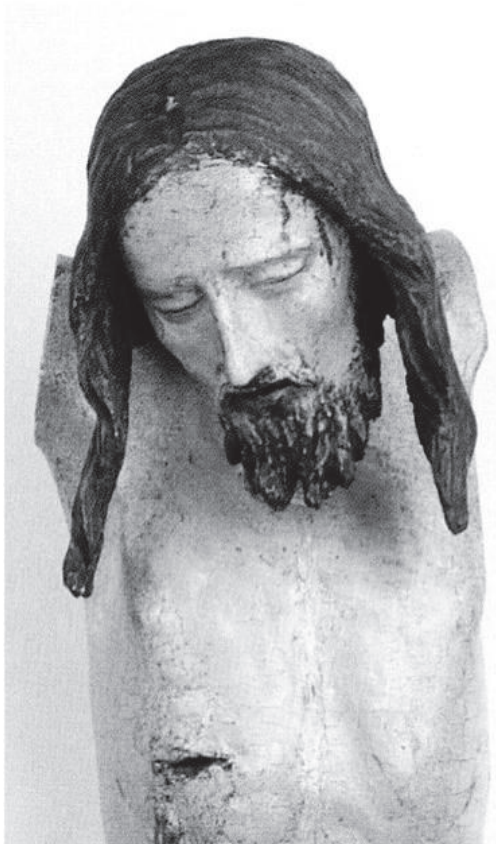
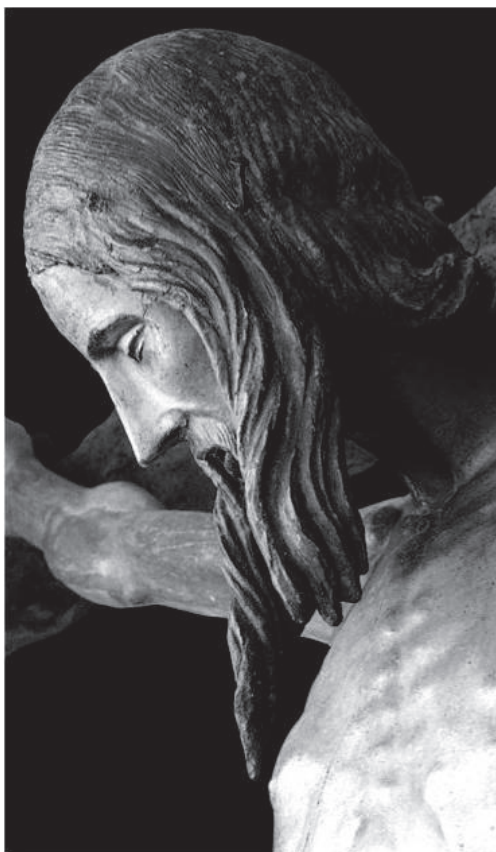


Fig. 144. Ignoto scultore: *Crocifisso* (terzo decennio del Trecento).  
Arezzo, chiesa della Santissima Annunziata.

Figg. 145, 143. Ignoto scultore: *Vergine annunciata* (terzo decennio del Trecento).  
Firenze, Museo dell'Opera del Duomo (dalla Porta del Campanile di Santa Maria del Fiore).

Fig. 136. Ignoto scultore: *Crocifisso* (terzo decennio del Trecento).  
San Miniato al Tedesco (Pisa), chiesa di Santa Caterina d'Alessandria.





Figg. 146-147. Ignoto scultore: *Madonna col Bambino, due angeli, San Donato e papa Gregorio* (1325-1327). Arezzo, Duomo (portale meridionale).

Fig. 148. Ignoto scultore: *San Luca* (1325-1327). Arezzo, Duomo (particolare della facciata).



Fig. 149. Ignoto scultore: *Crocifisso* (terzo decennio del Trecento). Arezzo, chiesa della Santissima Annunziata.

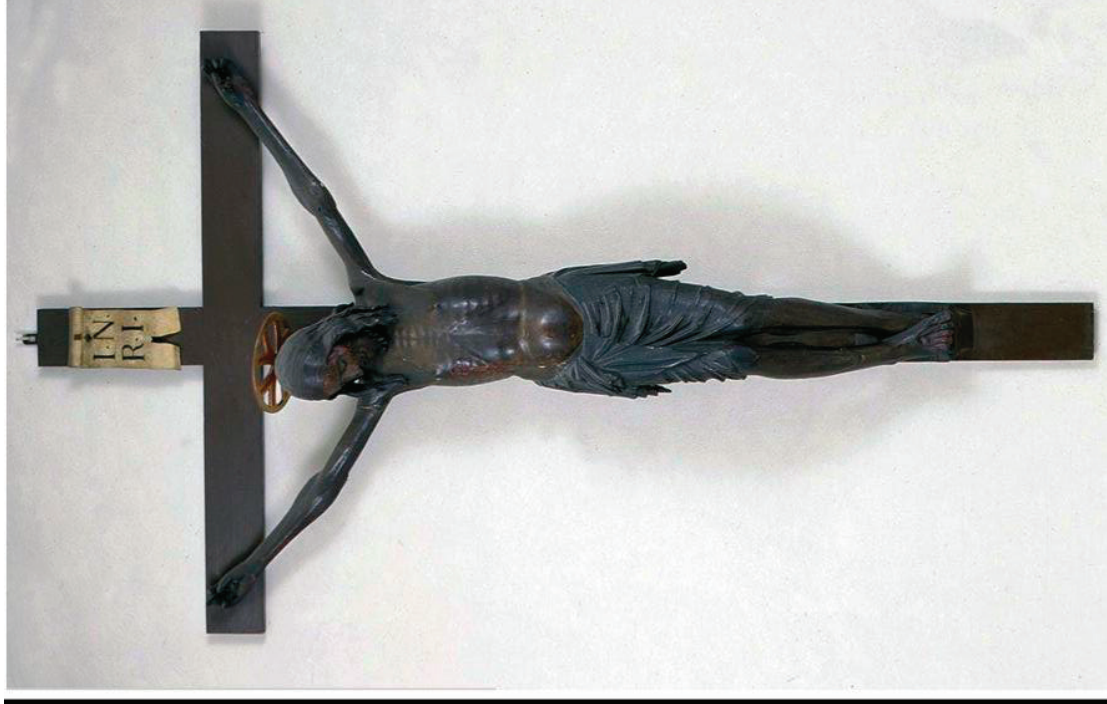
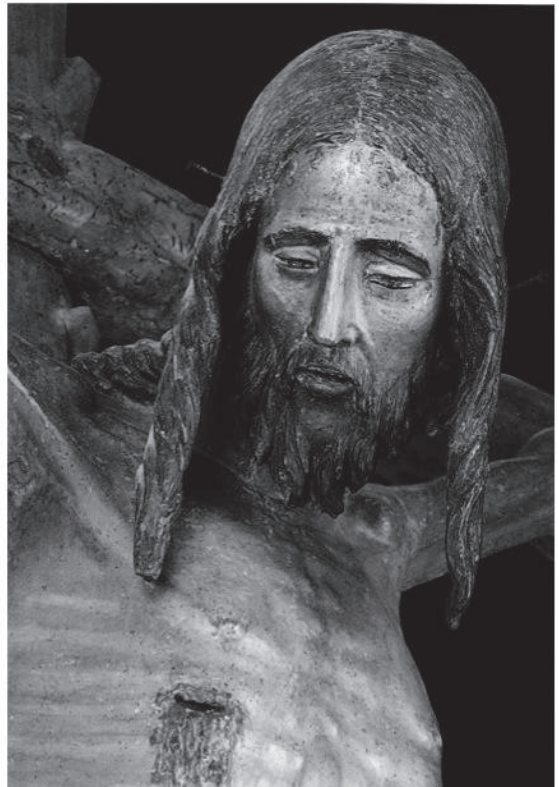


Fig. 150. Ignoto scultore: *Crocifisso* (terzo decennio del Trecento). Firenze, Ospedale degli Innocenti.





Figg. 151-153. Ignoto scultore: *Crocifisso* (terzo decennio del Trecento). Firenze, Ospedale degli Innocenti.

Fig. 154. Ignoto scultore: *Crocifisso* (terzo decennio del Trecento). Arezzo, chiesa della Santissima Annunziata.



Figg. 155-156. Ignoto scultore: *Crocifisso* (terzo decennio del Trecento). Arezzo, chiesa della Santissima Annunziata.

Fig. 157. Ignoto scultore: *Crocifisso* (terzo decennio del Trecento). San Miniato al Tedesco (Pisa), chiesa di Santa Caterina d'Alessandria.





Fig. 158. Ignoto scultore: *Crocifisso* (secondo quarto del Trecento). Prato, chiesa dell'Ospedale della Misericordia Dolce.

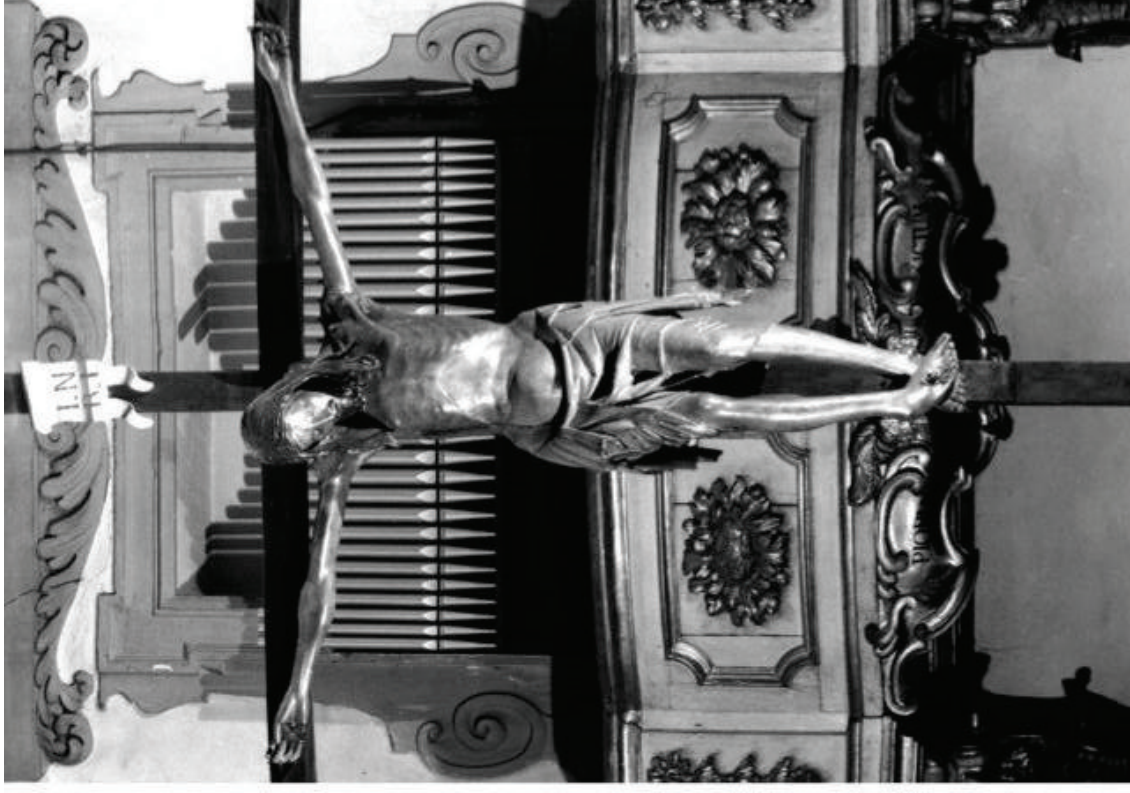
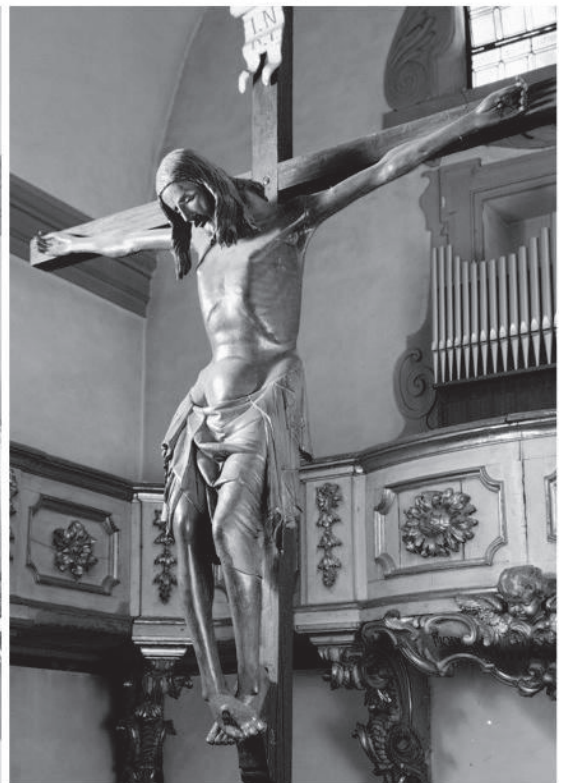


Fig. 159. Ignoto scultore: *Crocifisso* (secondo quarto del Trecento). Firenze, chiesa di San Francesco di Paola.



Figg. 151-153. Ignoto scultore: *Crocifisso*  
(terzo decennio del Trecento).  
Firenze, Ospedale degli Innocenti.

Figg. 160-161. Ignoto scultore: *Crocifisso*  
(secondo quarto del Trecento).  
Firenze, chiesa di San Francesco di Paola.



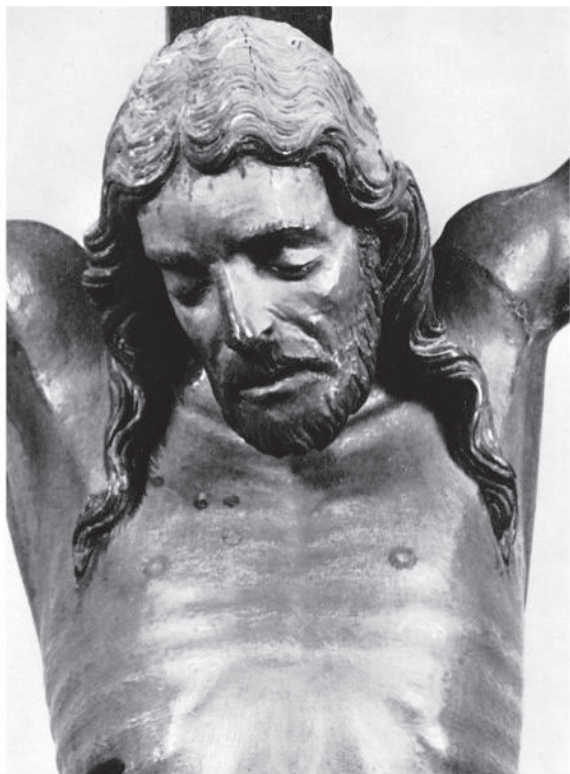
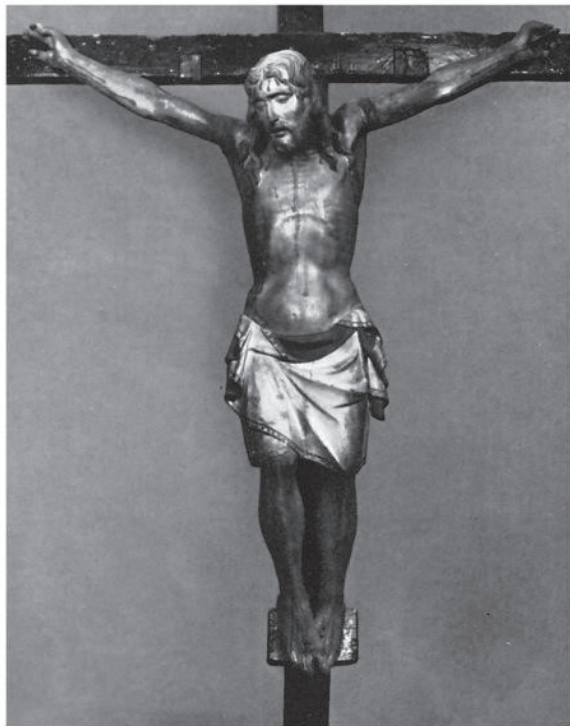


Fig. 153. Ignoto scultore: *Crocifisso* (terzo decennio del Trecento). Firenze, Ospedale degli Innocenti.

Fig. 154. Ignoto scultore: *Crocifisso* (terzo decennio del Trecento). Arezzo, chiesa della Santissima Annunziata.

Fig. 162. Ignoto scultore: *Crocifisso* (secondo quarto del Trecento). chiesa dell'Ospedale della Misericordia Dolce.

Fig. 163. Ignoto scultore: *Crocifisso* (secondo quarto del Trecento). Firenze, chiesa di San Francesco di Paola.



Figg. 164, 167. Scultore pisano: *Crocifisso* (1340 circa). Pescia, chiesa di Santa Maria Maddalena.

Figg. 165-166. Scultore pisano: *Crocifisso* (1340-1350). Pescia, chiesa dei Santi Stefano e Nicolao.

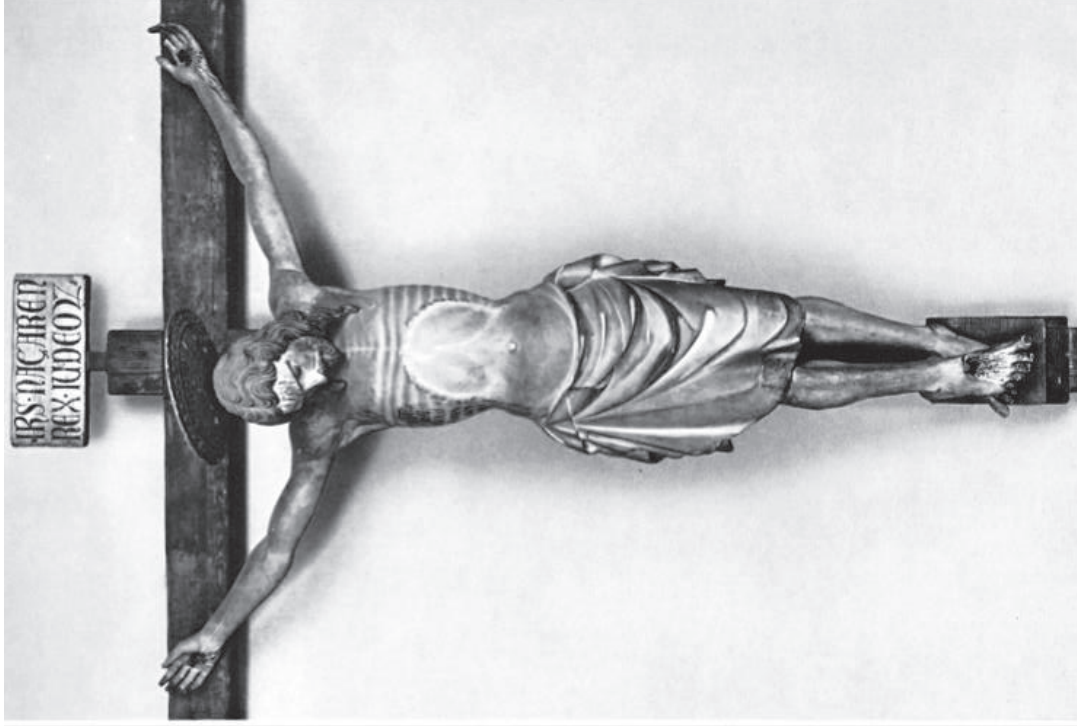
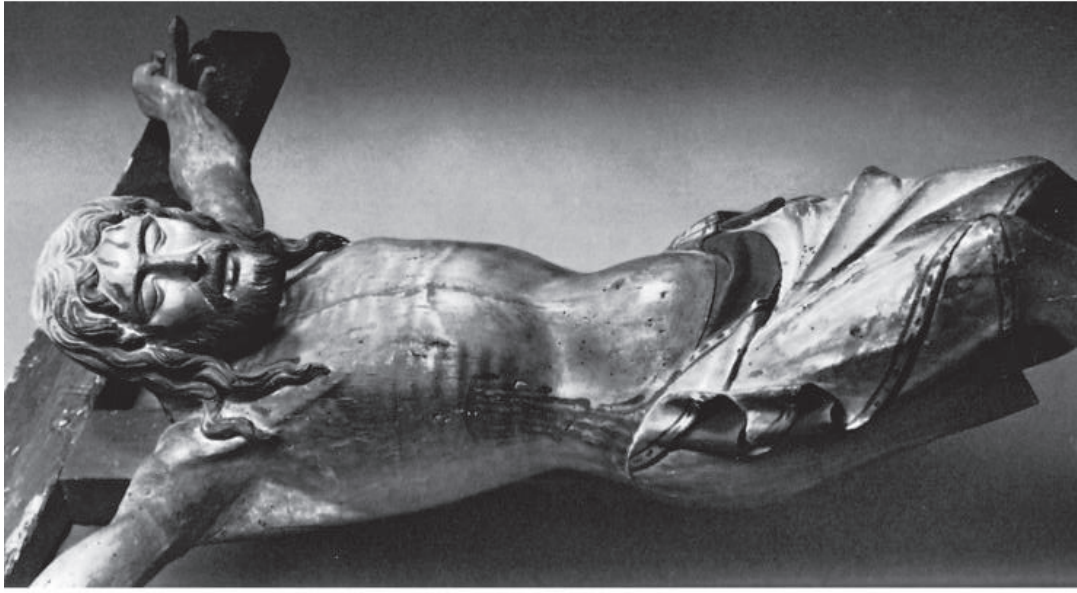
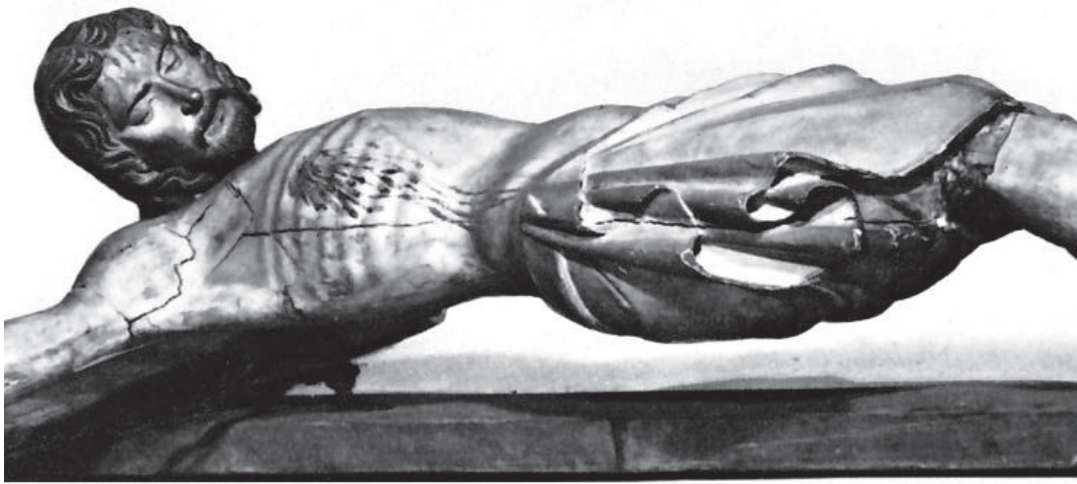




Fig. 166. Scultore pisano: *Crocifisso* (1340-1350). Pescia (Pisa), chiesa dei Santi Stefano e Nicolao.



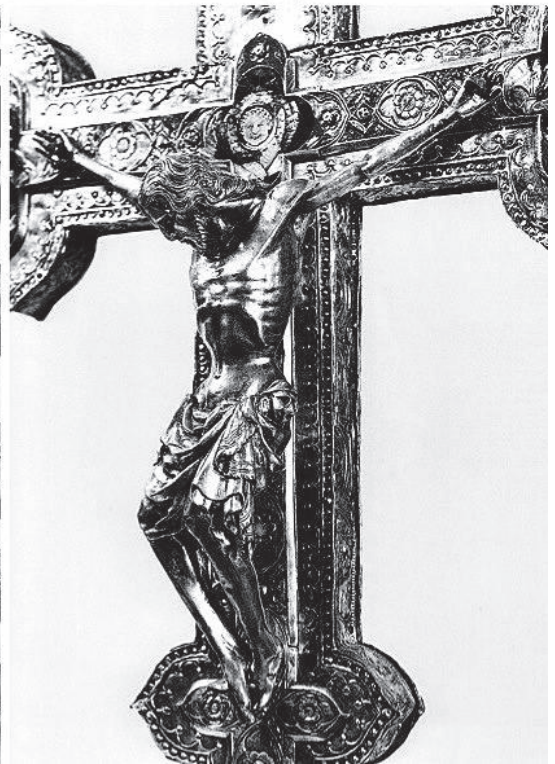
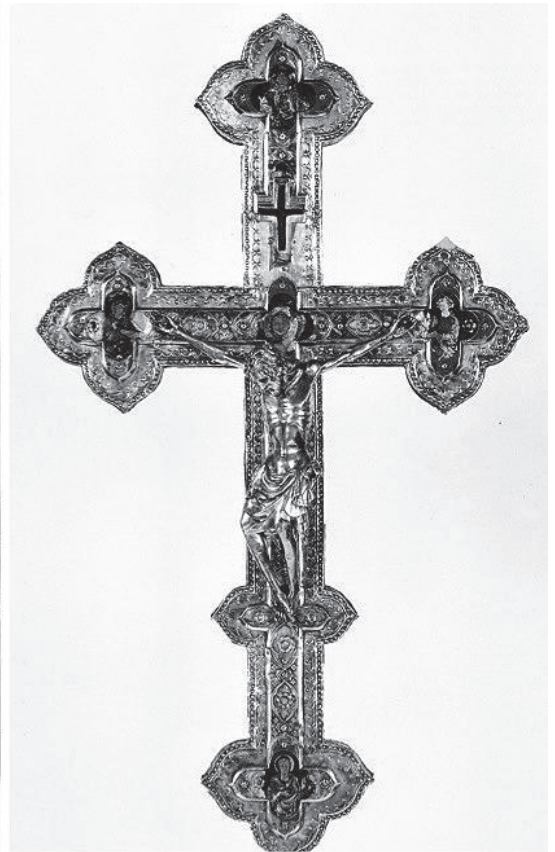
Fig. 168. Scultore pisano: *Crocifisso* (1340 circa). Pescia (Pisa), chiesa di Santa Maria



Figg. 169, 171. Scultore pisano: *Crocifisso* (ottavo-nonno decennio del Trecento). Berlino, Bode Museum.

Fig. 170. Scultore pisano: *Crocifisso* (1340-1350). Pescia (Pisa), chiesa dei Santi Stefano e Nicolao.





Figg. 172-174. Andrea Pisano: *Crocifisso* (Reliquiario della Croce). Massa Marittima (Grosseto), Cattedrale di San Cerbone.

Fig. 175. Giovanni Pisano: *Crocifissione*. (1302-1312).Pisa, pulpito del Duomo.



Fig. 176. Seguace di Andrea Pisano: *Crocifisso* (1325-1335).  
Firenze, chiesa di San Pietro a Monticelli.

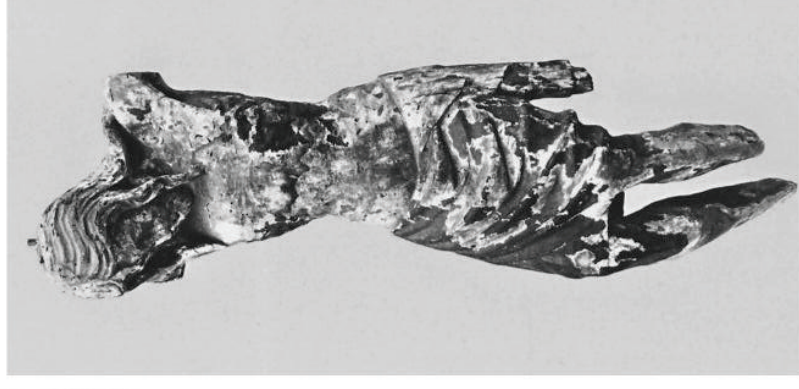


Fig. 177. Seguace di Andrea Pisano: *Crocifisso* (1325-1335).  
Capraia a Limite (Firenze).





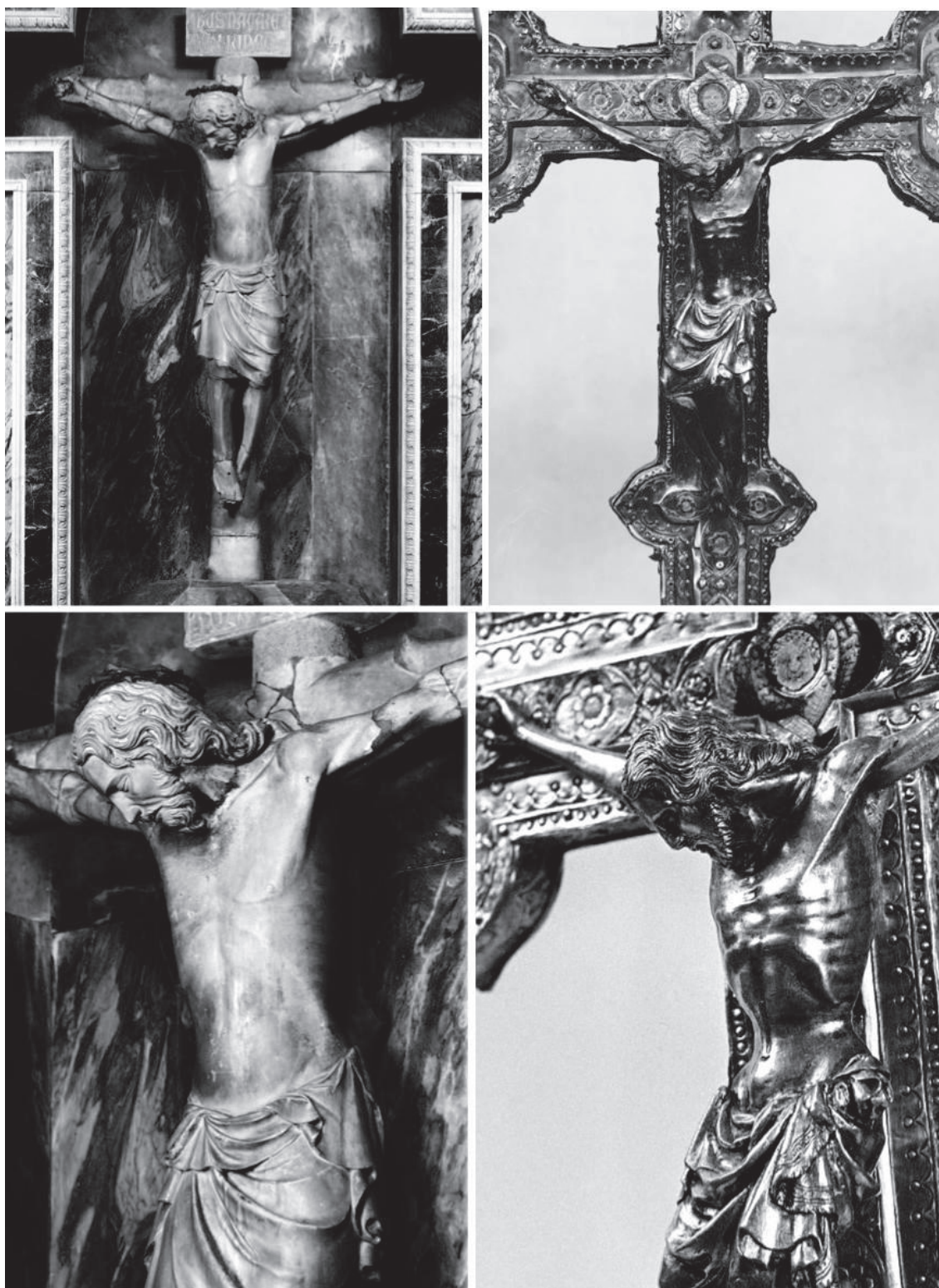
Figg. 178-180. Seguace di Andrea Pisano: *Crocifisso* (1325-1335). Firenze, chiesa di San Pietro a Monticelli.

Fig. 174. Andrea Pisano: *Crocifisso* (Reliquiario della Croce). Massa Marittima (Grosseto), Cattedrale di San Cerbone.



Figg. 181-182. Seguace di Andrea Pisano: *Crocifisso* (1325-1335)  
. Firenze, chiesa di San Pietro a Monticelli.





Figg. 183, 185. Nino Pisano: *Crocifisso* (settimo decennio del Trecento).  
Pisa, chiesa di San Michele in Borgo (dalla porta del Camposanto di Pisa).

Fig. 184, 186. Andrea Pisano: *Crocifisso* (Reliquiario della Croce).  
Massa Marittima (Grosseto), Cattedrale di San Cerbone.



Fig. 187. Andrea Pisano (e collaboratori?): *Crocifisso* (1330-1340). Palaia (Pisa), chiesa di Sant'Andrea.

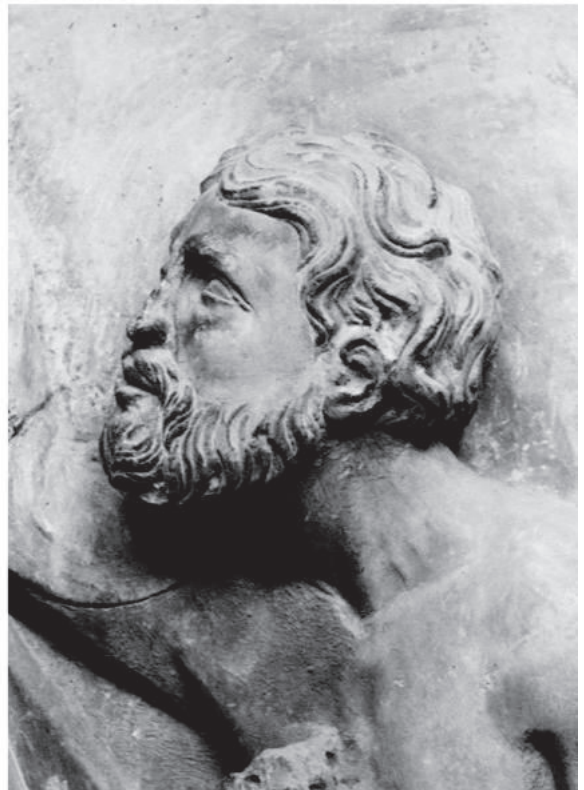




Figg. 188, 191. Andrea Pisano (e collaboratori?): *Crocifisso* (1330-1340). Palaia (Pisa), chiesa di Sant'Andrea

Fig. 189. Andrea Pisano: *Il silenzio di Zaccaria* (1330-1336). Firenze, Battistero (Porta sud).

Fig. 190. Andrea Pisano: *Jabal, la vita pastorale* (1330-1336). Firenze, Museo dell'Opera del Duomo (dal Campanile di Santa Maria del Fiore).



Figg. 188, 191. Andrea Pisano (e collaboratori?): *Crocifisso* (1330-1340). Palaia (Pisa), chiesa di Sant'Andrea.

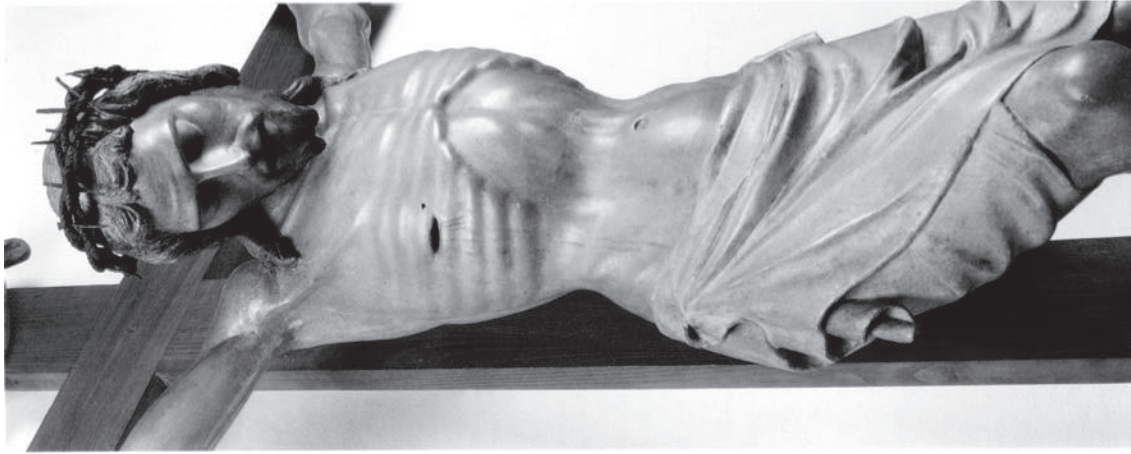
Figg. 192-193. Andrea Pisano: *San Martino e il povero*. Pisa, chiesa di San Martino.





Figg. 194-196. Nino Pisano: *Crocifisso* (settimo decennio del Trecento).  
Pisa, chiesa di San Michele in Borgo (dalla porta del Campon santo di Pisa).

Fig. 197. Nino Pisano: *Cristo in pietà* (sepolcro di Giovanni Scherlatti) (*post* 1362).  
Pisa, Museo dell'Opera del Duomo (dal Campon santo di Pisa).

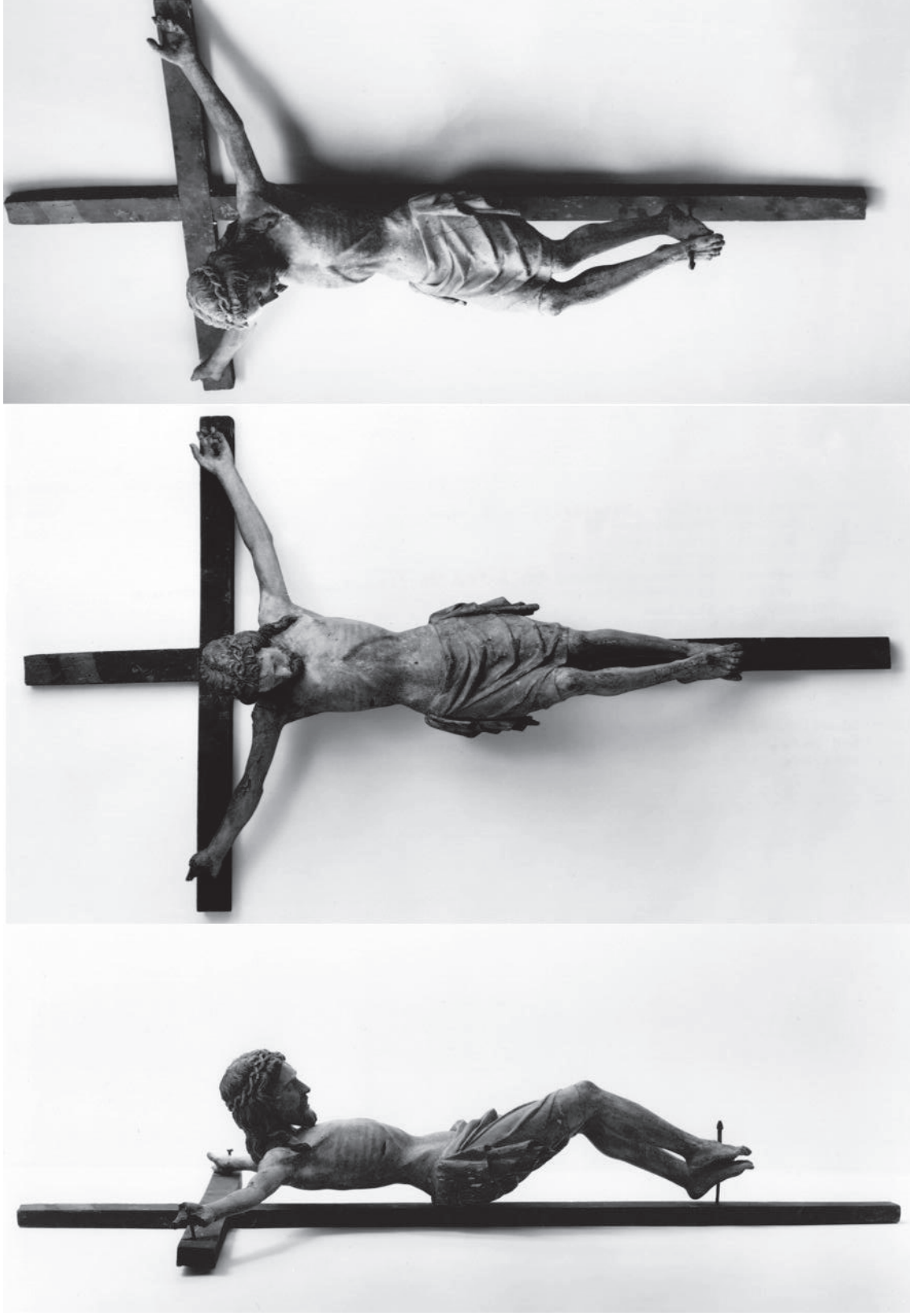


Figg. 198-199. Scultore lucchese?: *Crocifisso* (ultimo decennio del Trecento). Camaiole (Lucca), chiesa di Santa Maria del Suffragio.





Figg. 198a-200a. Scultore pisano attivo in area lucchese?: *Crocifisso* (primo decennio del Quattrocento). San Cassiano di Controne (Bagni di Lucca), chiesa di San Cassiano.



Figg. 200-202. Scultore toscano (lucchese?): *Crocifisso*. (primo decennio del Quattrocento) Detroit, The Institute of Arts.



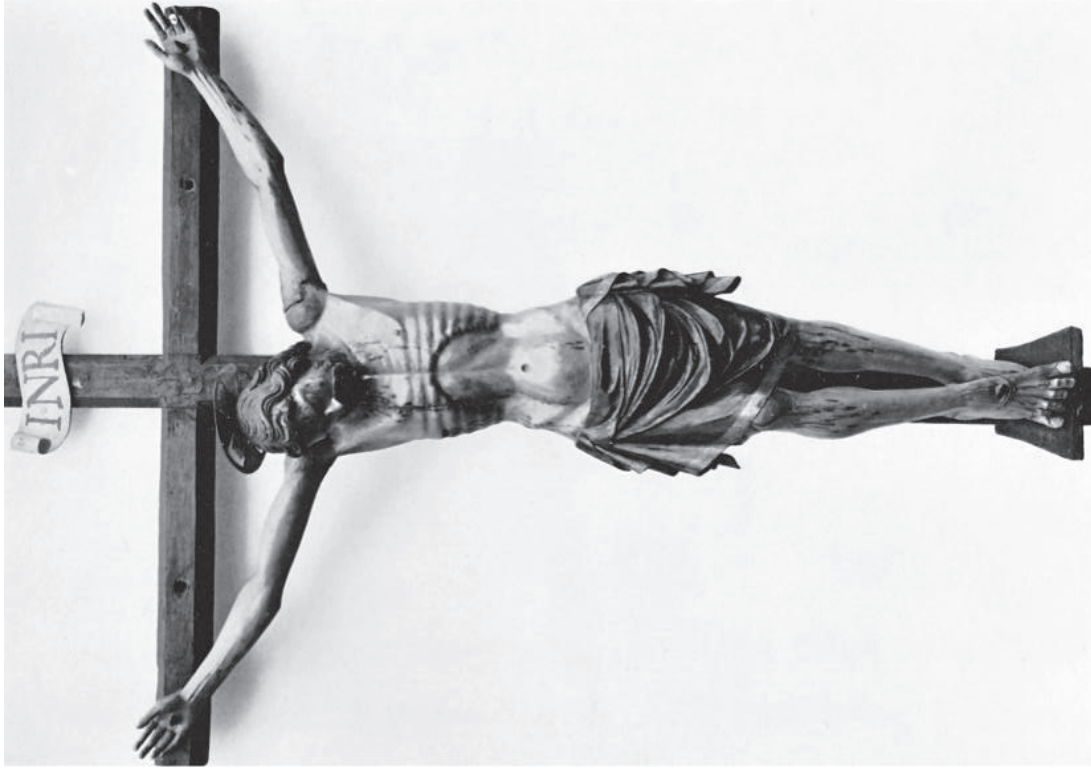


Figg. 203-204. Scultore toscano (lucchese?): *Crocifisso* (primo decennio del Quattrocento). Detroit, The Institute of Arts.



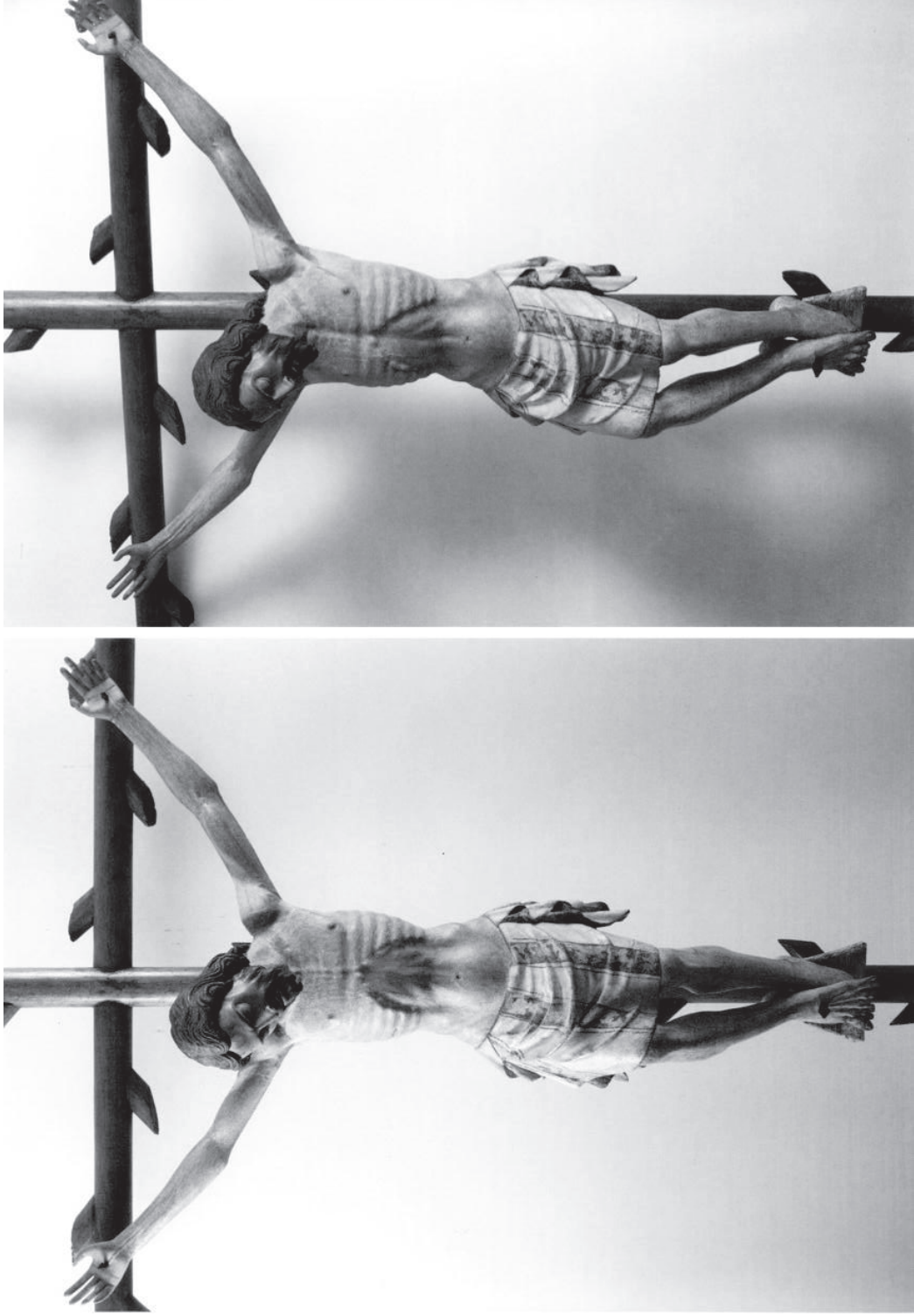
Fig. 205. Scultore toscano (lucchese?): *Crocifisso* (primo decennio del Quattrocento). Detroit, The Institute of Arts.

Fig. 206. Francesco di Valdambrino: *Crocifisso* (1415-1420). Montalcino (Siena), Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra (dalla chiesa di Sant'Egidio).



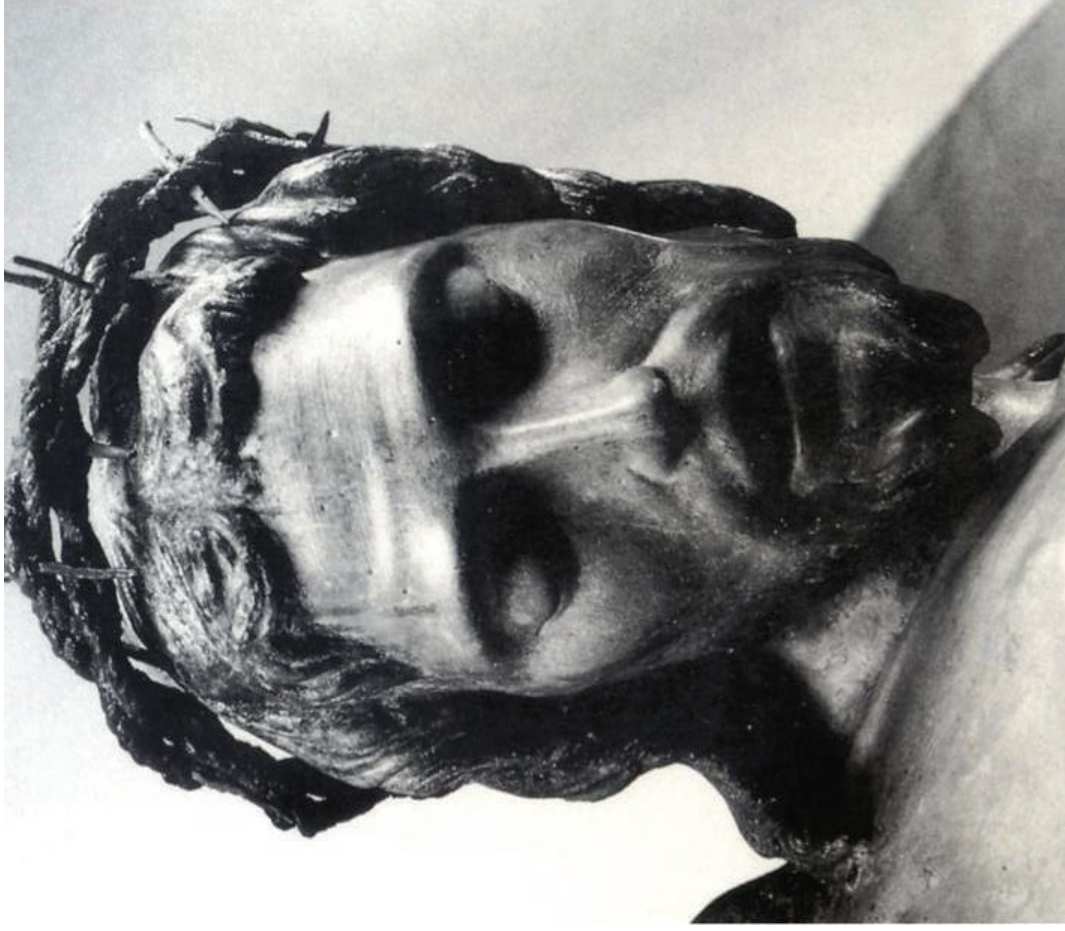
Figg. 207-208. Scultore lucchese?: *Crocifisso* (ultimo decennio del Trecento). Seano (Prato), chiesa di San Pietro.





Figg. 209-210. Scultore lucchese?: *Crocifisso* (ultimo decennio del Trecento). Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi (dal Fondo Spedali di San Luca).





Scultore lucchese?: *Crocifisso* (ultimo decennio del Trecento). Camaiole (Lucca), chiesa di Santa Maria del Suffragio.



Scultore lucchese?: *Crocifisso* (ultimo decennio del Trecento). Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi (dal Fondo Spedali di San Luca).

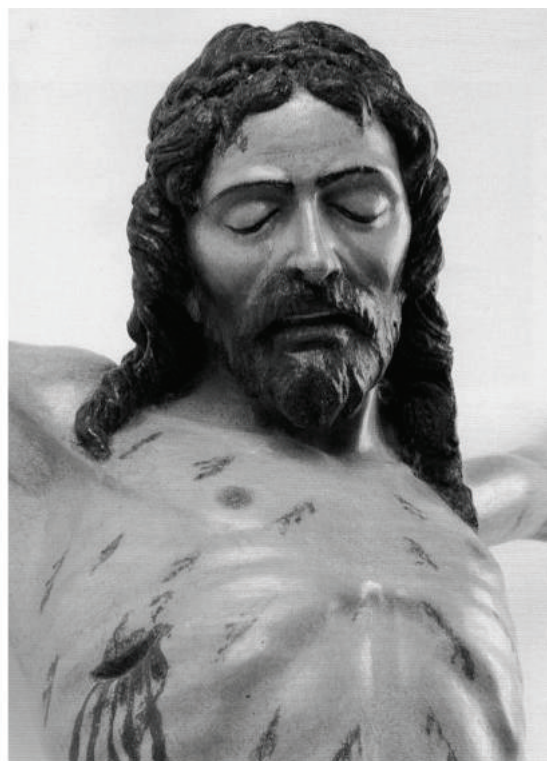
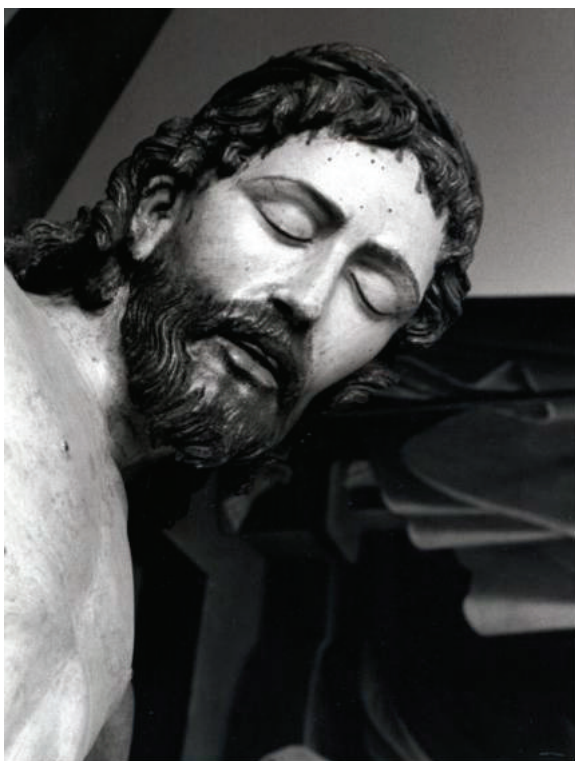


Fig. 211. Francesco di Valdambrino?: *Crocifisso* (primo decennio del Quattrocento).  
Pisa, chiesa della Misericordia.



Fig. 212. Francesco di Valdambrino: *Crocifisso* (1415-1420).  
Montalcino, Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra (dalla chiesa di Sant'Egidio).





Figg. 213, 215. Francesco di Valdambrino: *Crocifisso* (1415-1420).  
Montalcino, Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra (dalla chiesa di Sant'Egidio).

Figg. 214, 216. Francesco di Valdambrino?: *Crocifisso* (primo decennio del Quattrocento).  
Pisa, chiesa della Misericordia





Fig. 217. Francesco di Valdambrino: *Crocifisso* (1415-1420).  
Montalcino, Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra (dalla chiesa di Sant'Egidio).

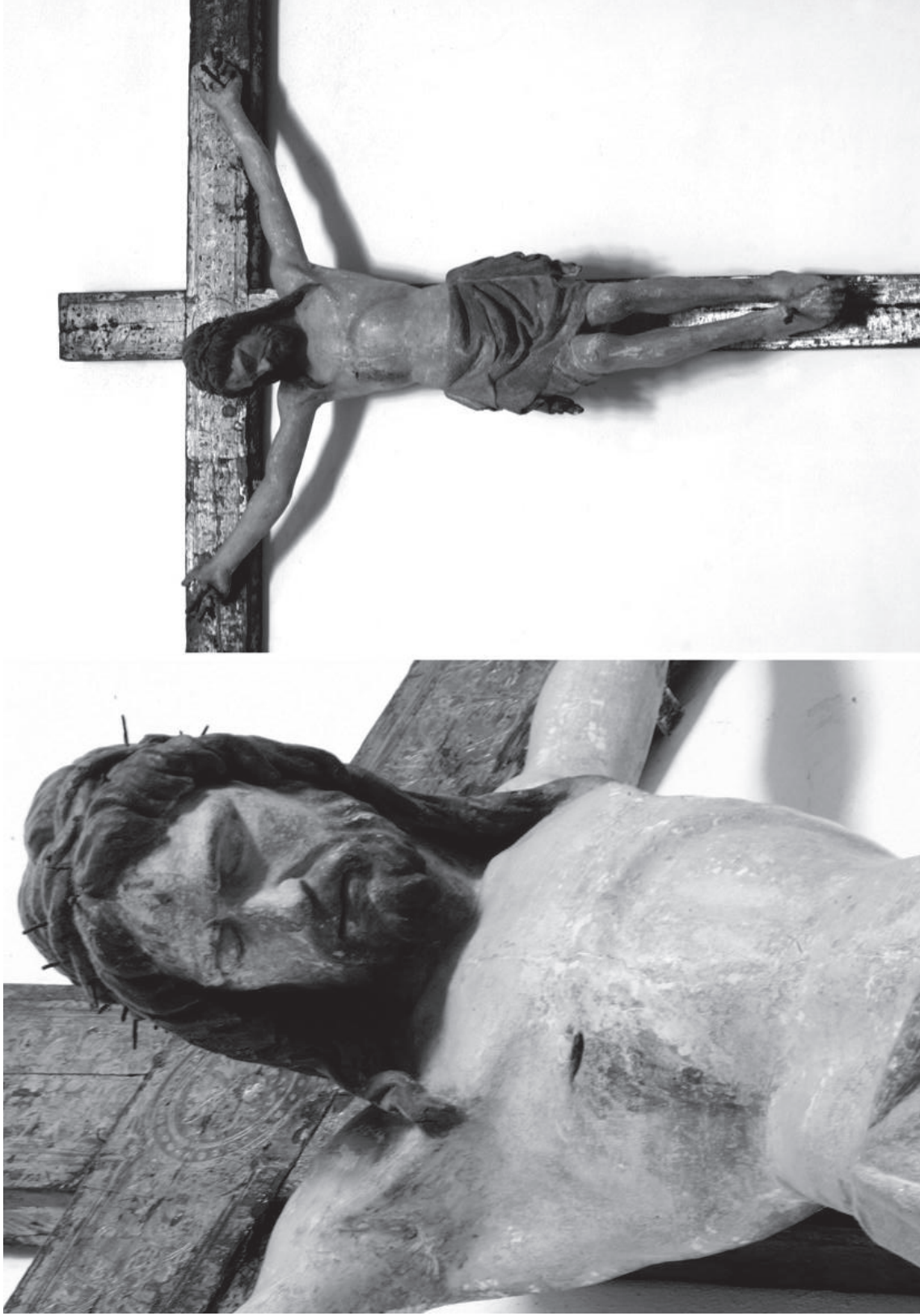


Figg. 218-221. Francesco di Valdambrino: *Crocifisso* (1415-1420).  
Montalcino, Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra (dalla chiesa di Sant'Egidio).



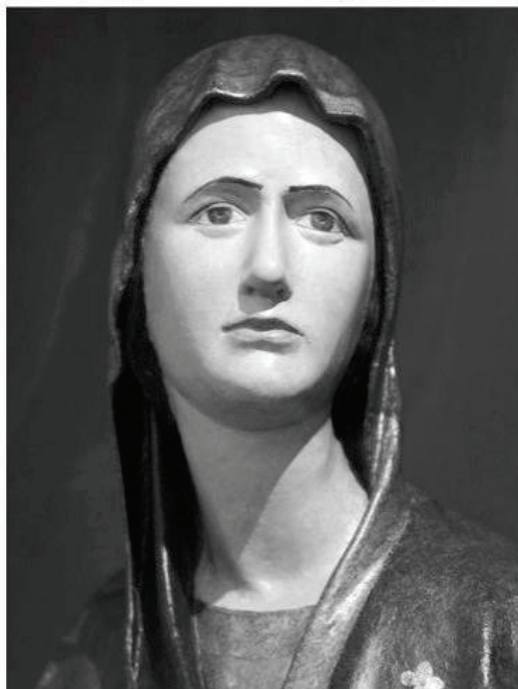
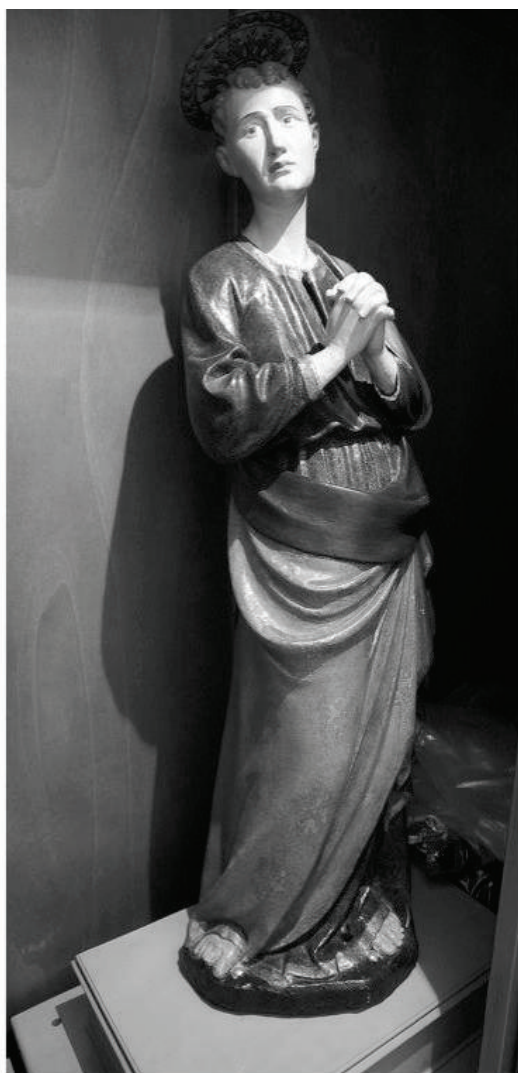


Figg. 222-223. Francesco di Valdambrino: *Crocifisso* (1415-1420). Montalcino, Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra (dalla chiesa di Sant'Egidio).



Figg. 224-225. Scultore pisano?: *Crocifisso* (secondo decennio del Quattrocento). Palermo, chiesa di San Domenico.





Figg. 226-229. Francesco di Valdambrino: *Crocifisso* (terzo decennio del Quattrocento). Collesano (Palermo), chiesa dei Santi Sebastiano e Fabiano.



Fig. 230. Scultore lucchese?: *Crocifisso* (1405-1415) Lucca, chiesa di San Giusto.



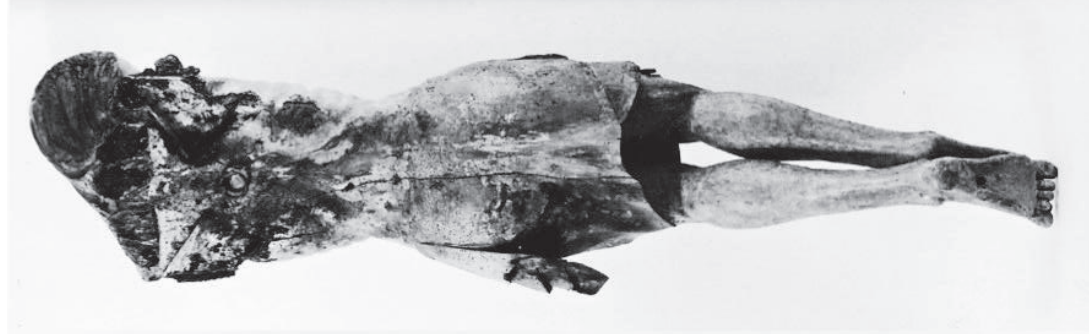


Fig. 231. Marco Romano: *Sepolcro di San Simeone* (1318). Venezia, chiesa di San Simeone Grande.

Figg. 232-234. Marco Romano: *Crocifisso* (1313 circa). Colle di Val d'Elsa, chiesa di Sant'Agostino.



Fig. 235. Marco Romano: *Crocifisso* (1313 circa).  
Colle di Val d'Elsa, chiesa di Sant'Agostino.



Fig. 236. Marco Romano: *San Simeone* (1318).  
Venezia, chiesa di San Simeone Grande.



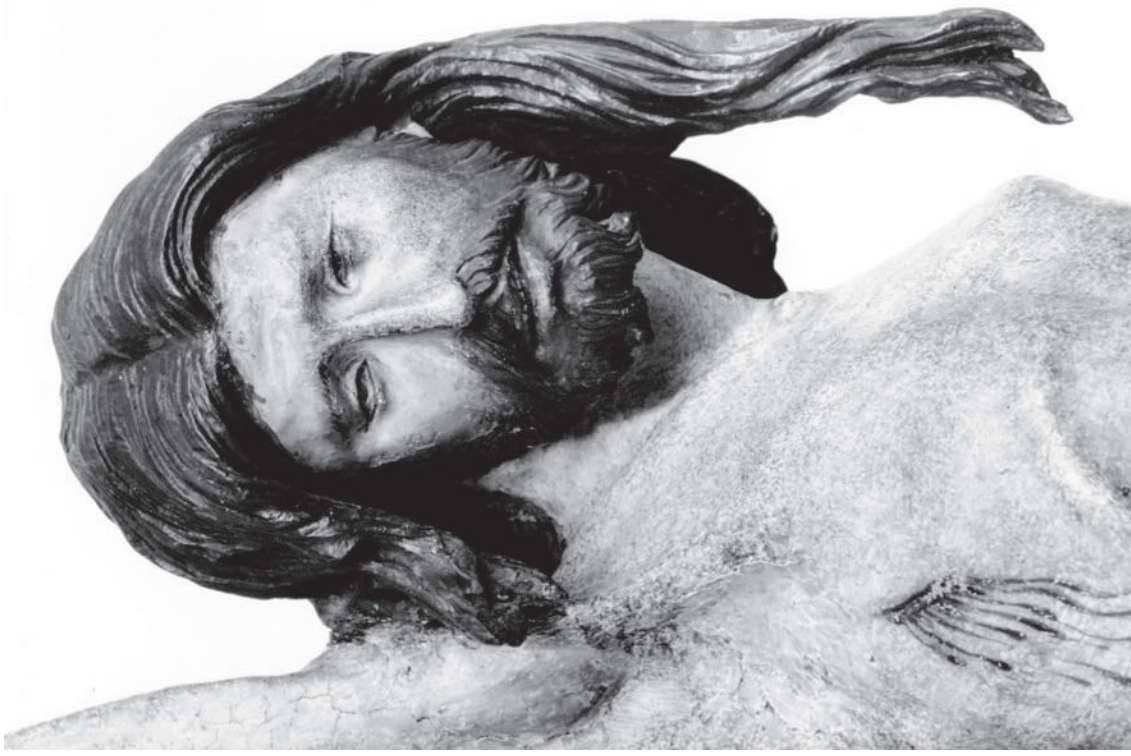


Fig. 10. Giovanni Pisano: *Crocifisso*. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.



Fig. 240. Marco Romano: *Crocifisso* (1313 circa). Colle di Val d'Elsa, chiesa di Sant'Agostino.

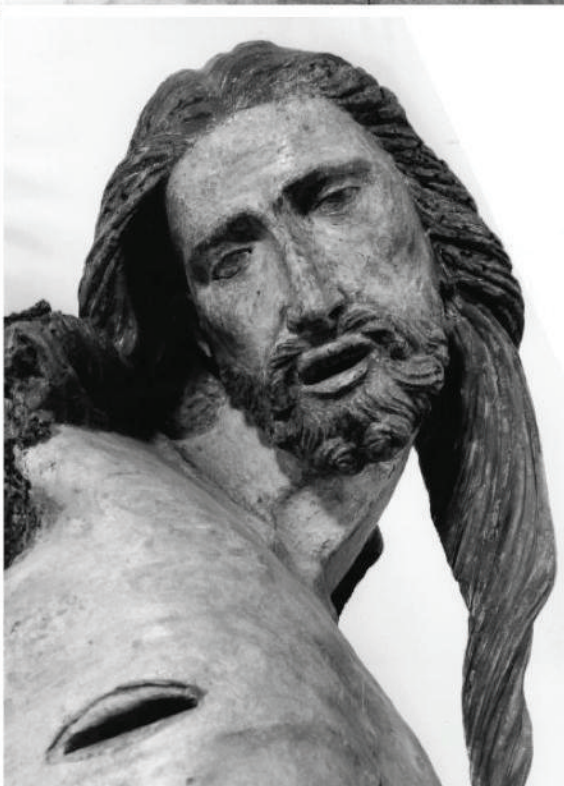
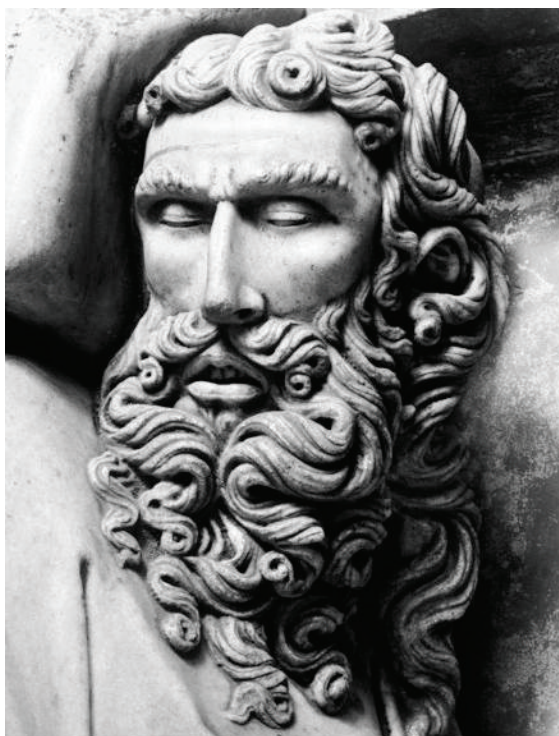
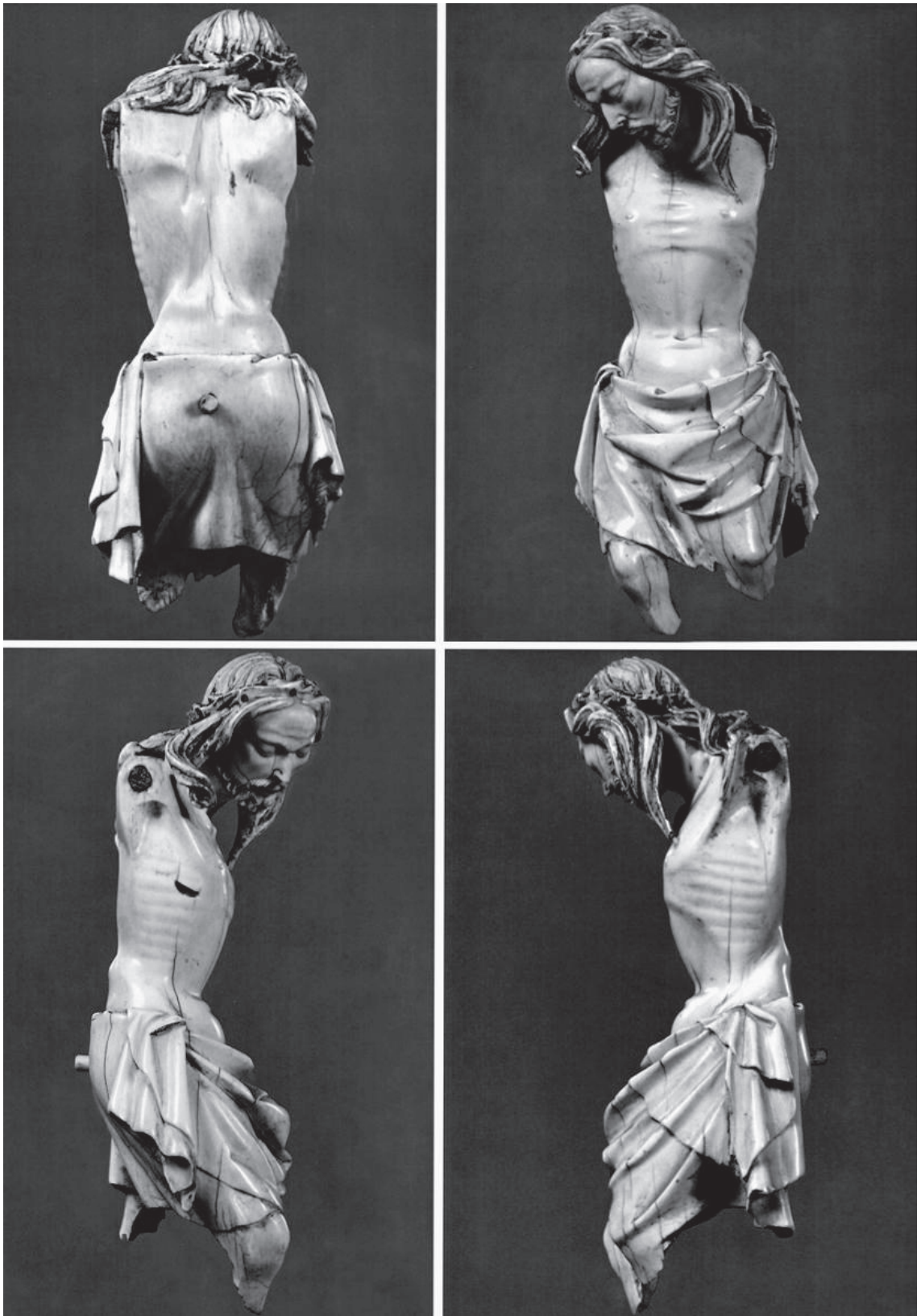


Fig. 237. Marco Romano: *San Simeone* (1318). Venezia, chiesa di San Simeone Grande.

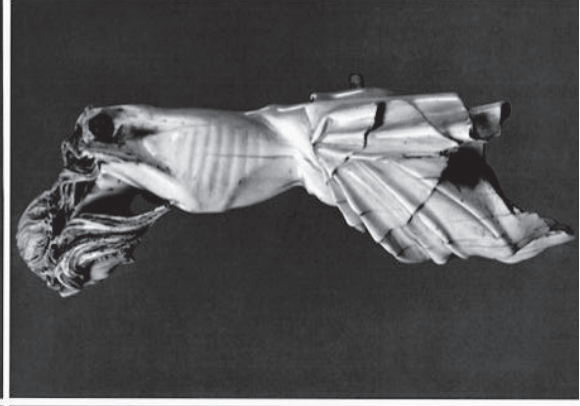
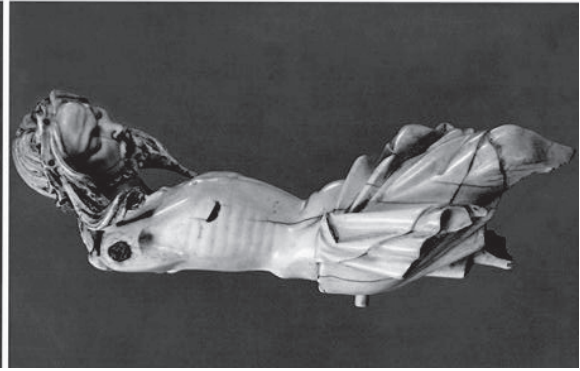
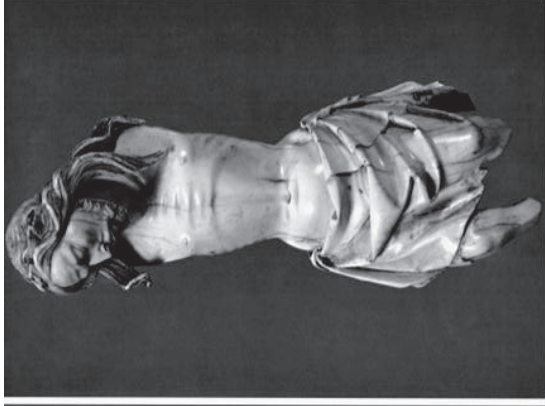
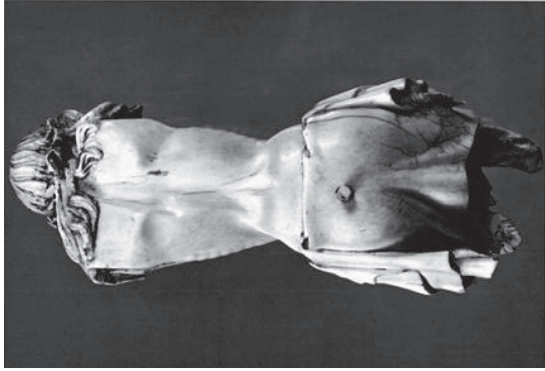
Figg. 238, 240. Marco Romano: *Crocifisso* (1313 circa). Colle di Val d'Elsa, chiesa di Sant'Agostino.

Fig. 239. Marco Romano: *Madonna col Bambino* (1318). Venezia, chiesa di San Simeone Grande.





Figg. 241, 244. Marco Romano: *Crocifisso* (1318 circa). Londra, Victoria and Albert Museum.



Figg. 241-244, 246. Marco Romano: *Crocifisso* (1318 circa). Londra, Victoria and Albert Museum.

Fig. 245. Marco Romano: *Crocifisso* (1313 circa). Colle di Val d'Elsa, chiesa di Sant'Agostino.  
Figg. 247-248. Marco Romano: *San Simeone* (1318). Venezia, chiesa di San Simeone Grande.



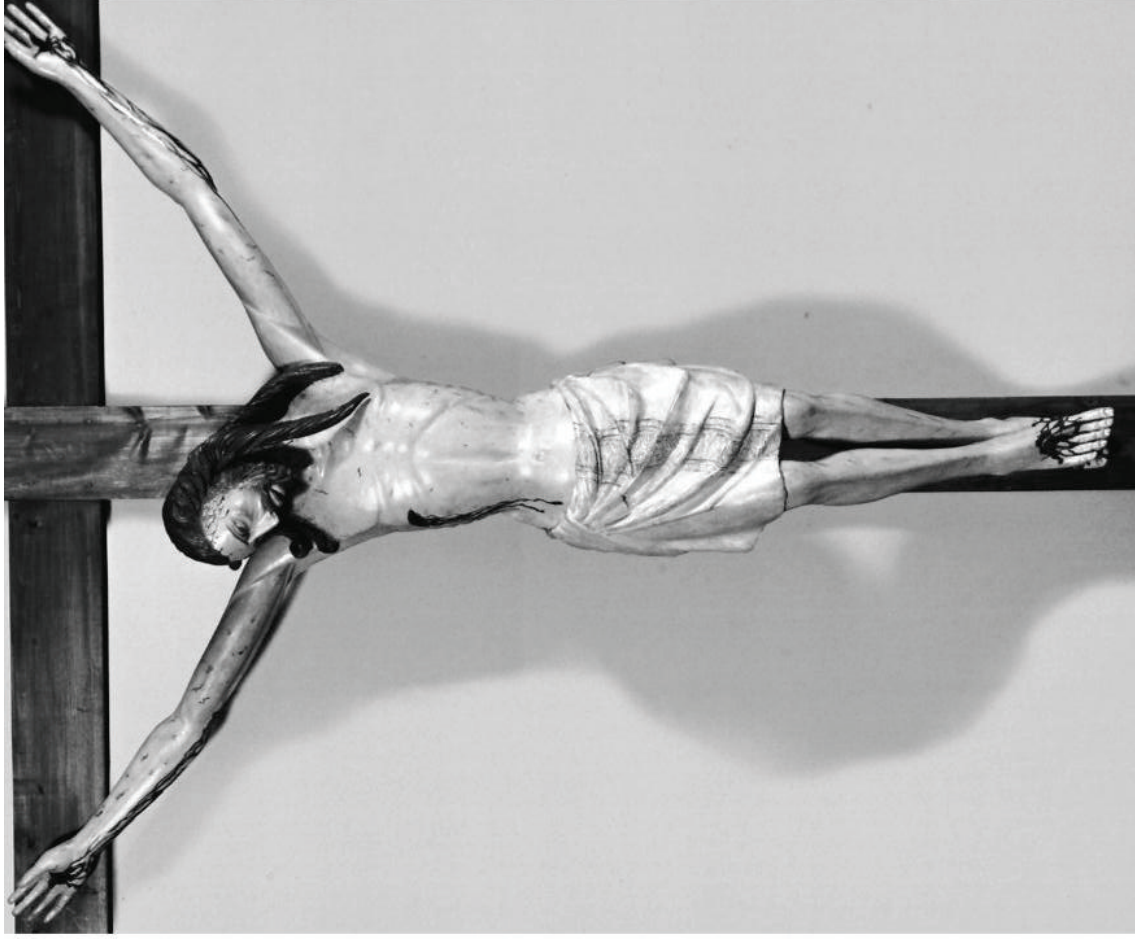


Fig. 249. Scultore senese: *Crocifisso* (secondo decennio del Trecento).  
Montalcino, chiesa della Natività di Maria dell'Osservanza.



Fig. 250. Scultore senese: *Crocifisso* (secondo decennio del Trecento).  
Montalcino, chiesa della Natività di Maria dell'Osservanza.





Fig. 251. Scultore senese: *Crocifisso* (secondo decennio del Trecento).  
Montalcino, chiesa della Natività di Maria dell'Osservanza.



Fig. 252. Scultore senese: *Crocifisso* (secondo decennio del Trecento).  
Vico Alto (Siena), chiesa di San Michele Arcangelo.





Figg. 253-254. Scultore senese: *Crocifisso* (secondo decennio del Trecento).  
Vico Alto (Siena), chiesa di San Michele Arcangelo.



Fig. 255. Scultore senese: *Crocifisso* (secondo decennio del Trecento).  
Vico Alto (Siena), chiesa di San Michele Arcangelo.



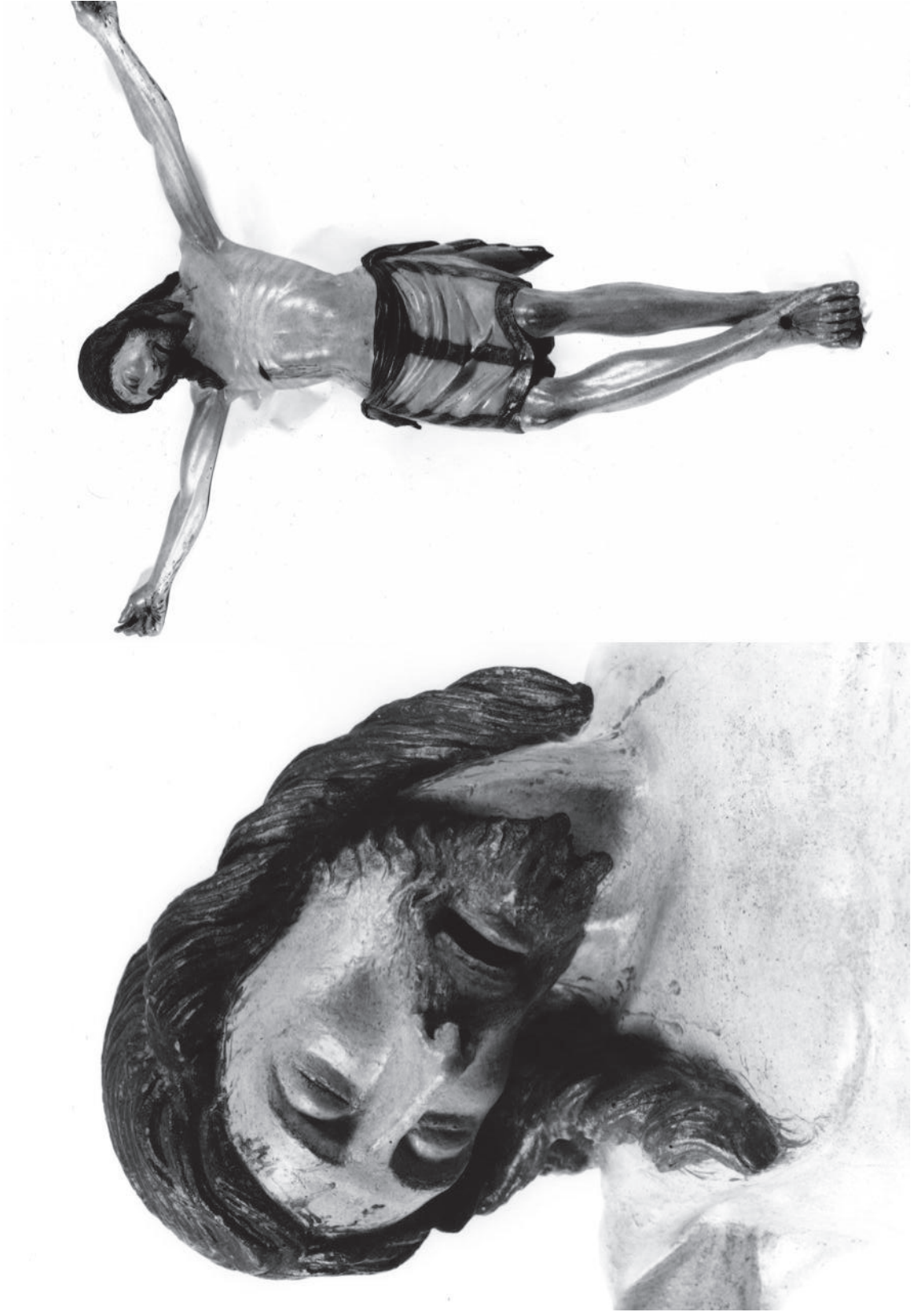


Fig. 256. Scultore senese: *Crocifisso* (terzo decennio del Trecento).  
Vico Alto (Siena), chiesa di San Michele Arcangelo.



Figg. 257-258. Scultore senese: *Crocifisso* (secondo decennio del Trecento). Vico Alto (Siena), chiesa di San Michele Arcangelo.





Figg. 259-260. Scultore senese: *Crocifisso* (terzo decennio del Trecento). Siena, Museo Civico.



Fig. 261. Collaboratore di Giovanni Pisano: *Crocifisso* (1315-1325).  
Castelnuovo Berardenga (Siena), Certosa di Pontignano.



Fig. 262. Scultore senese: *Crocifisso* (1315-1325).  
Castelnuovo Berardenga (Siena), Certosa di Pontignano  
(in deposito presso la Pinacoteca Nazionale)



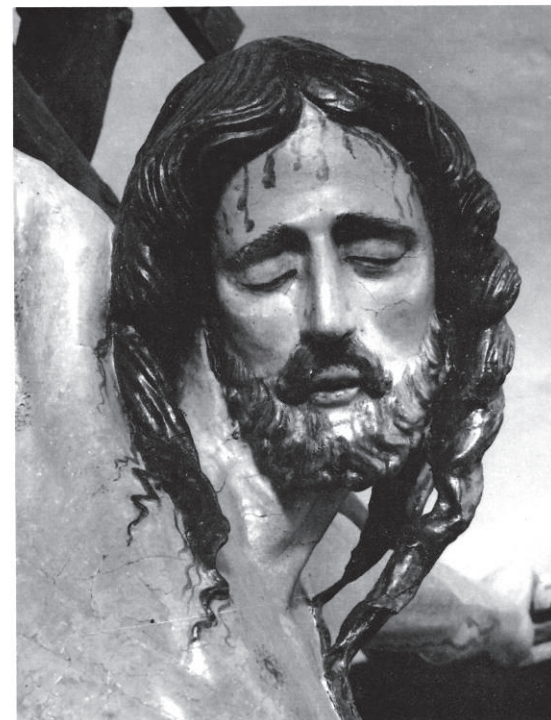
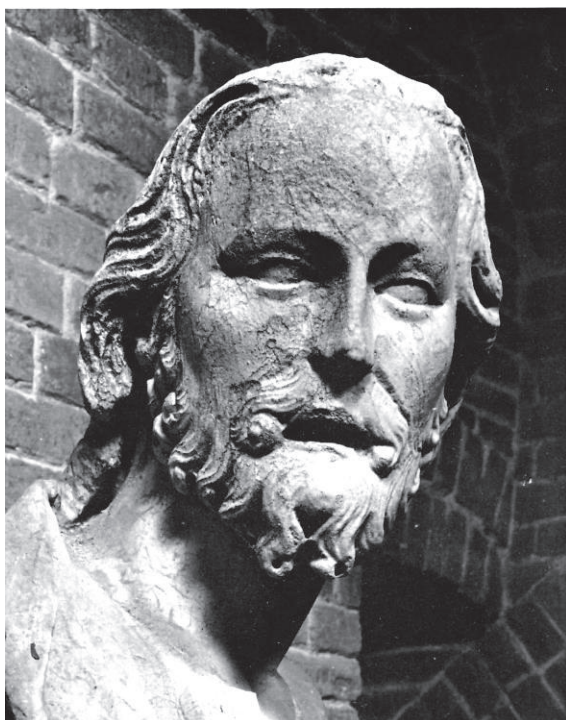


Fig. 263. Maestranza di Giovanni Pisano (sotto la direzione di Ciolo di Neri).  
*Sant'Ansano*. Siena, Duomo.

Figg. 254, 266. Scultore senese: *Crocifisso* (1315-1325).  
Castelnuovo Berardenga (Siena), Certosa di Pontignano.

Fig. 265. Scultore senese: *San Giacomo minore* (?) (ante 1334).  
Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

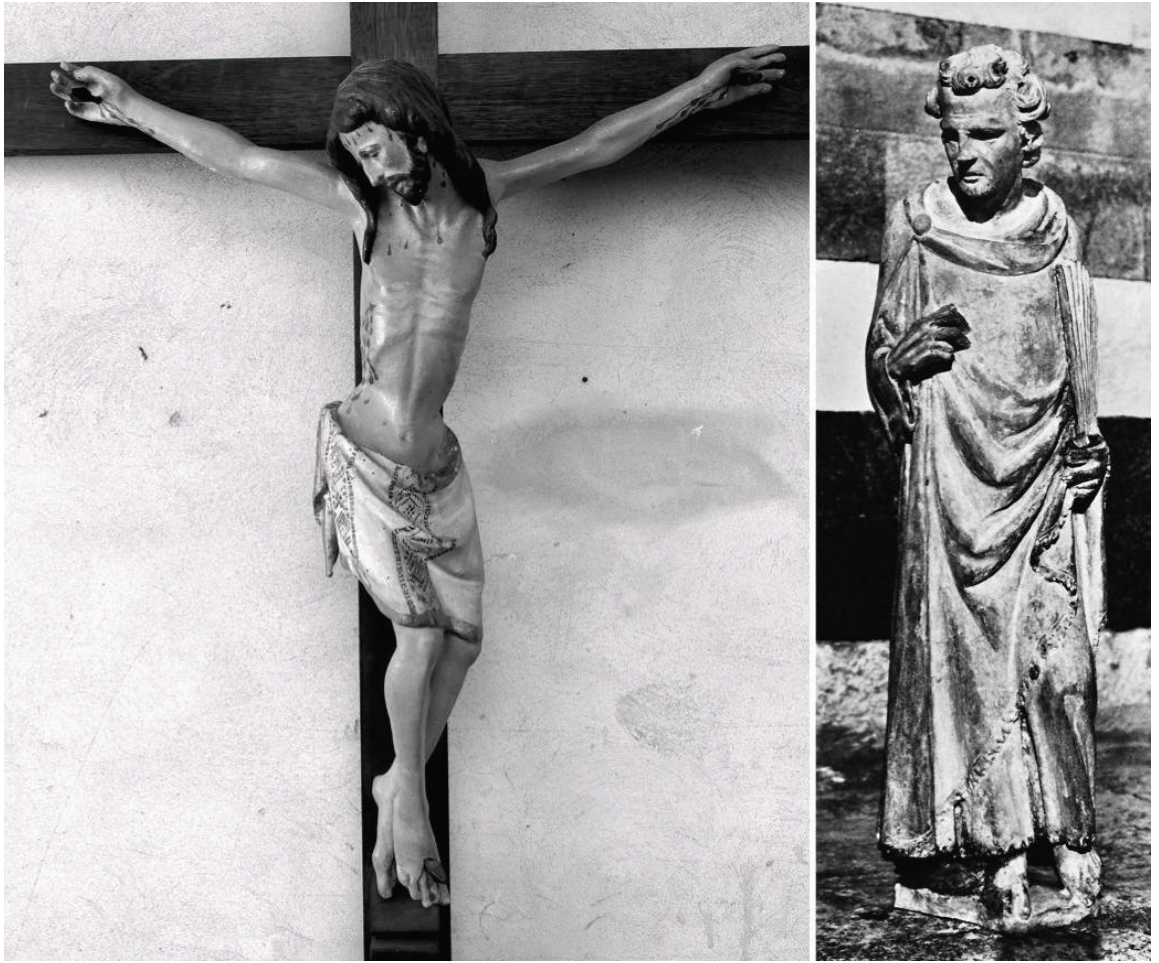
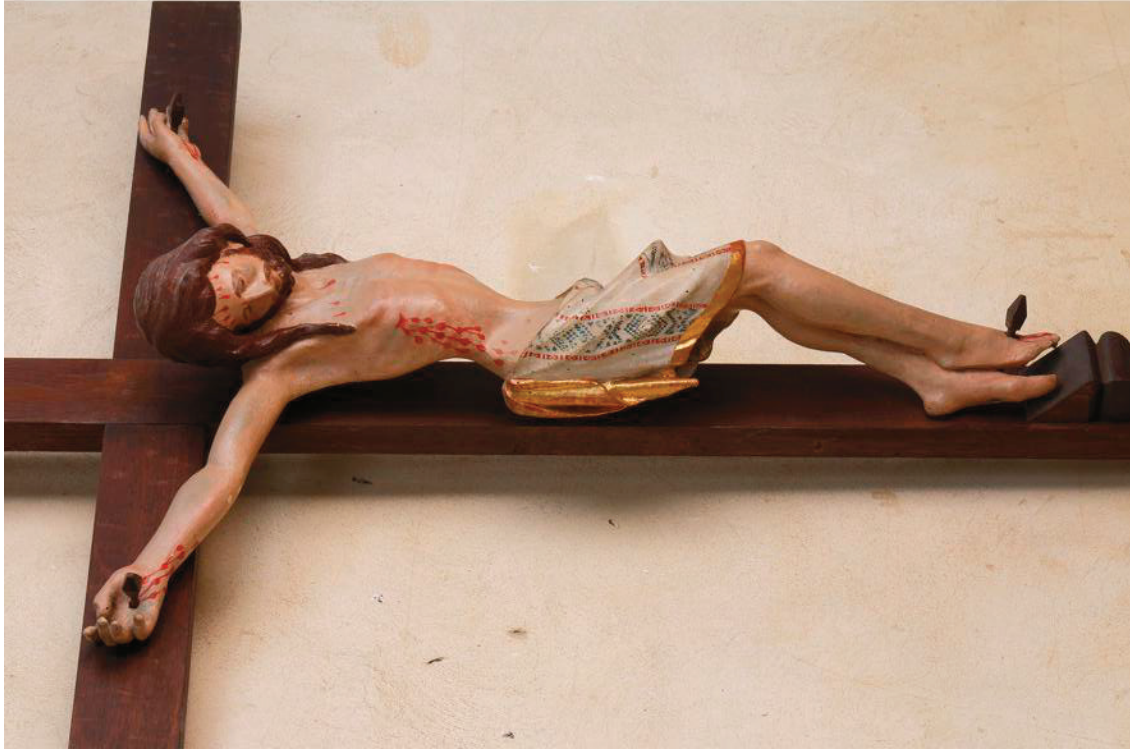


Fig. 261. Collaboratore di Giovanni Pisano: *Crocifisso* (1315-1325).  
Castelnuovo Berardenga (Siena), Certosa di Pontignano.

Fig. 263a. Maestranza di Giovanni Pisano (sotto la direzione di Ciolo di Neri).  
*Sant'Ansano*. Siena, Duomo.





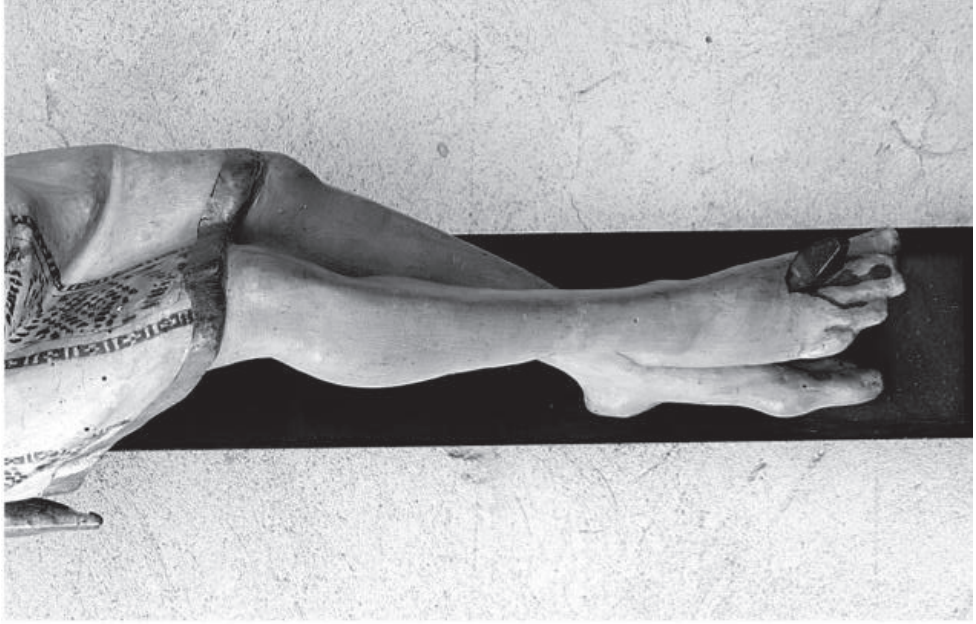
Figg. 267-268. Collaboratore di Giovanni Pisano: *Crocifisso* (1315-1325). Castelnuovo Berardenga (Siena), Certosa di Pontignano.



Figg. 56, 14. Giovanni Pisano: *Crocifisso*. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

Figg. 269-270. Collaboratore di Giovanni Pisano: *Crocifisso* (1315-1325).  
Castelnuovo Berardenga (Siena), Certosa di Pontignano.





Figg. 271-272. Collaboratore di Giovanni Pisano: *Crocifisso* (1315-1325).  
Castelnuovo Berardenga (Siena), Certosa di Pontignano.

Fig. 273. Giovanni Pisano: *Crocifisso*.  
Pistoia, chiesa di Sant'Andrea.



Fig. 274. Maestranza di Giovanni Pisano (sotto la direzione di Cioło di Neri).  
*Sant'Ansano*. Siena, Duomo.



Fig. 270. Collaboratore di Giovanni Pisano: *Crocifisso* (1315-1325).  
Castelnuovo Berardenga (Siena), Certosa di Pontignano.





Figg. 275-276. Ciolo di Neri e collaboratori (?): *San Giacomo maggiore* e *San Matteo* (post 1322-1325).  
Pisa, oratorio di Santa Maria della Spina.



Fig. 269. Collaboratore di Giovanni Pisano:  
*Crocifisso* (1315-1325).  
Castelnuovo Berardenga (Siena), Certosa di Pontignano.



Fig. 275-276. Ciolo di Neri e collaboratori (?): *San Giacomo maggiore* e *San Matteo* (post 1322-1325).  
Pisa, oratorio di Santa Maria della Spina.



Figg. 277-280. Collaboratore di Giovanni Pisano: *Crocifisso* (ultimo decennio del Duecento).  
San Gimignano (Siena), Museo d'Arte Sacra.



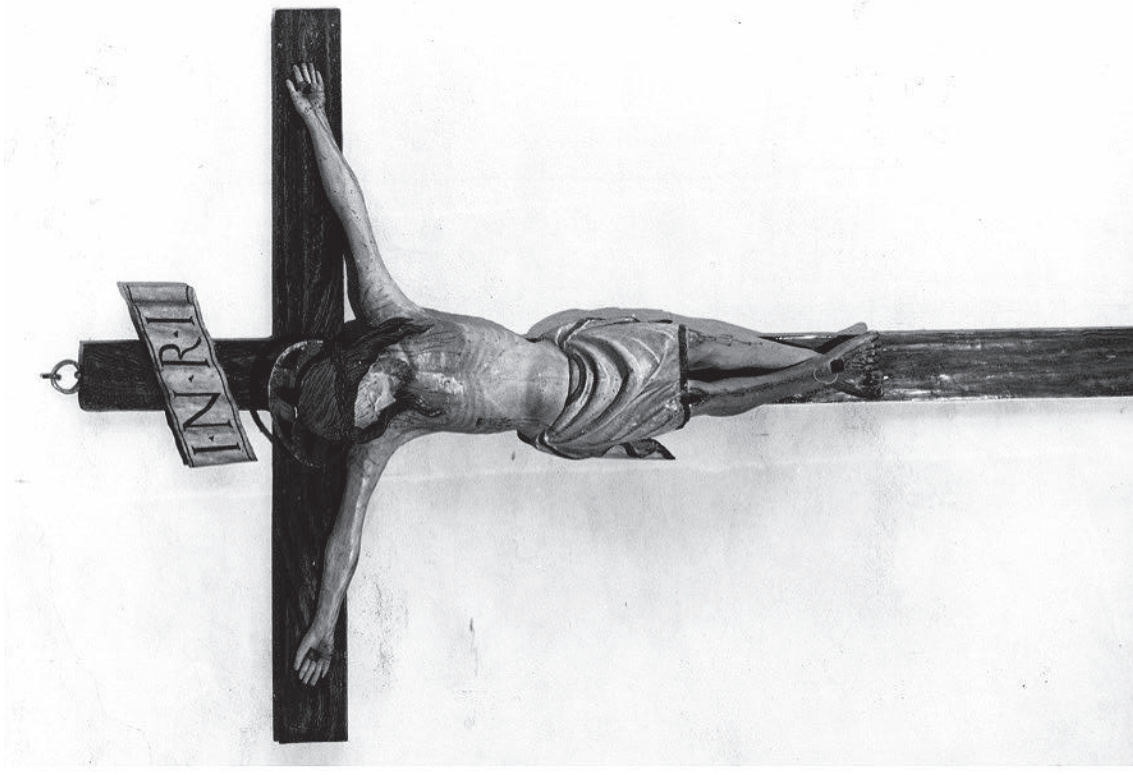
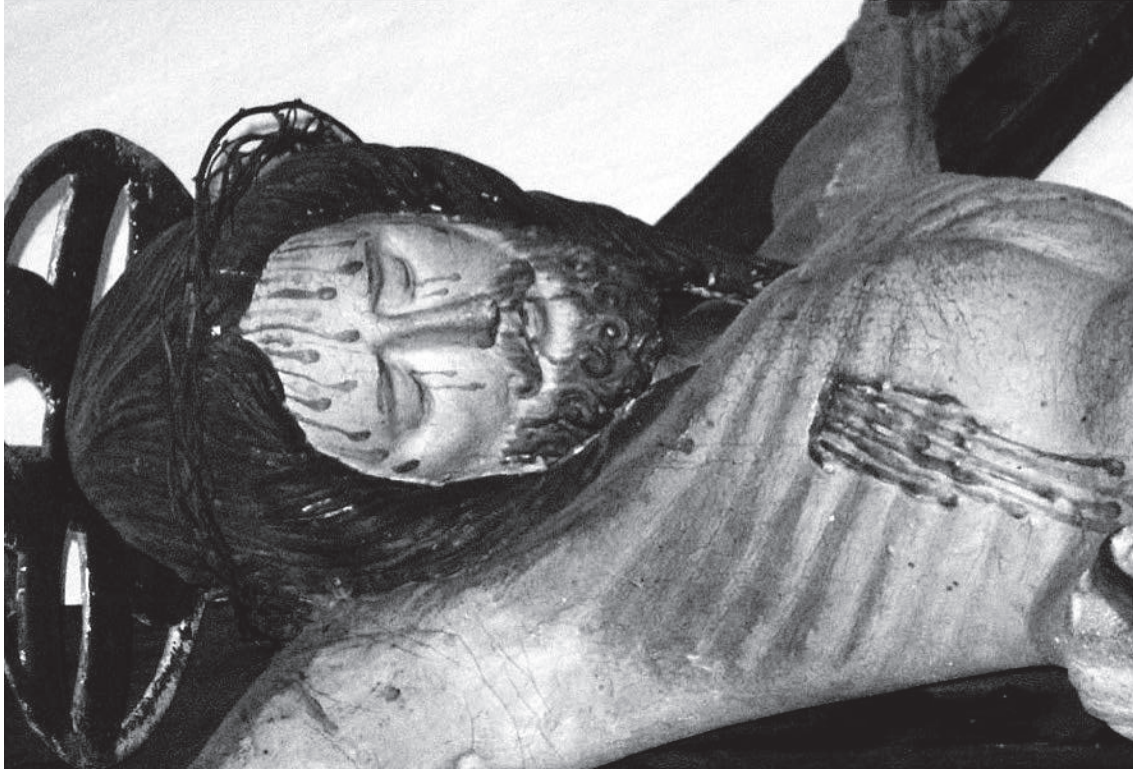


Figg. 281-282. Collaboratore di Giovanni Pisano: *Crocifisso* (ultimo decennio del Duecento). San Gimignano (Siena), Museo d'Arte Sacra.



Fig. 282a. Collaboratore di Giovanni Pisano: *Crocifisso* (ultimo decennio del Duecento). San Gimignano (Siena), Museo d'Arte Sacra.





Figg. 283-284. Scultore senese: *Crocifisso* (secondo decennio del Trecento). Siena, chiesa di Santa Maria in Portico a Fontegiusta.



Fig. 285. Scultore senese: *Crocifisso* (quarto decennio del Trecento).  
Serre di Rapolano (Siena), chiesa dei Santi Lorenzo e Andrea.



Fig. 286. Scultore senese: *Crocifisso* (quarto decennio del Trecento).  
Sovicille (Siena), chiesa di San Michele Arcangelo a Brenna.



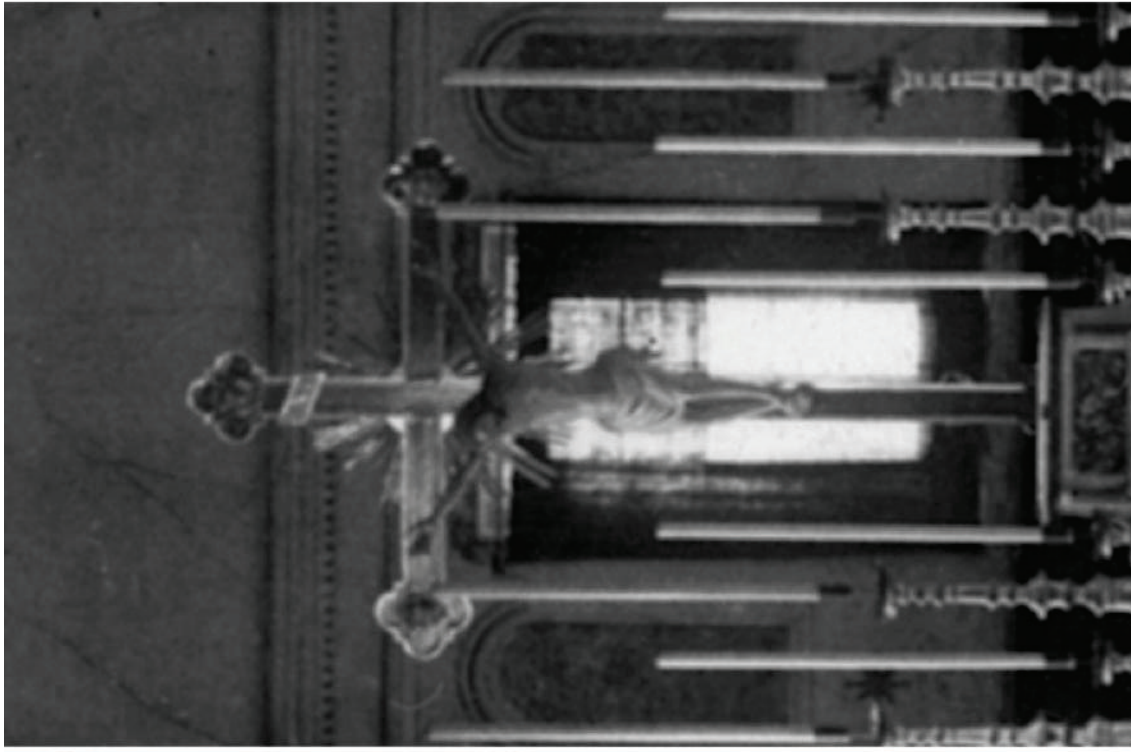
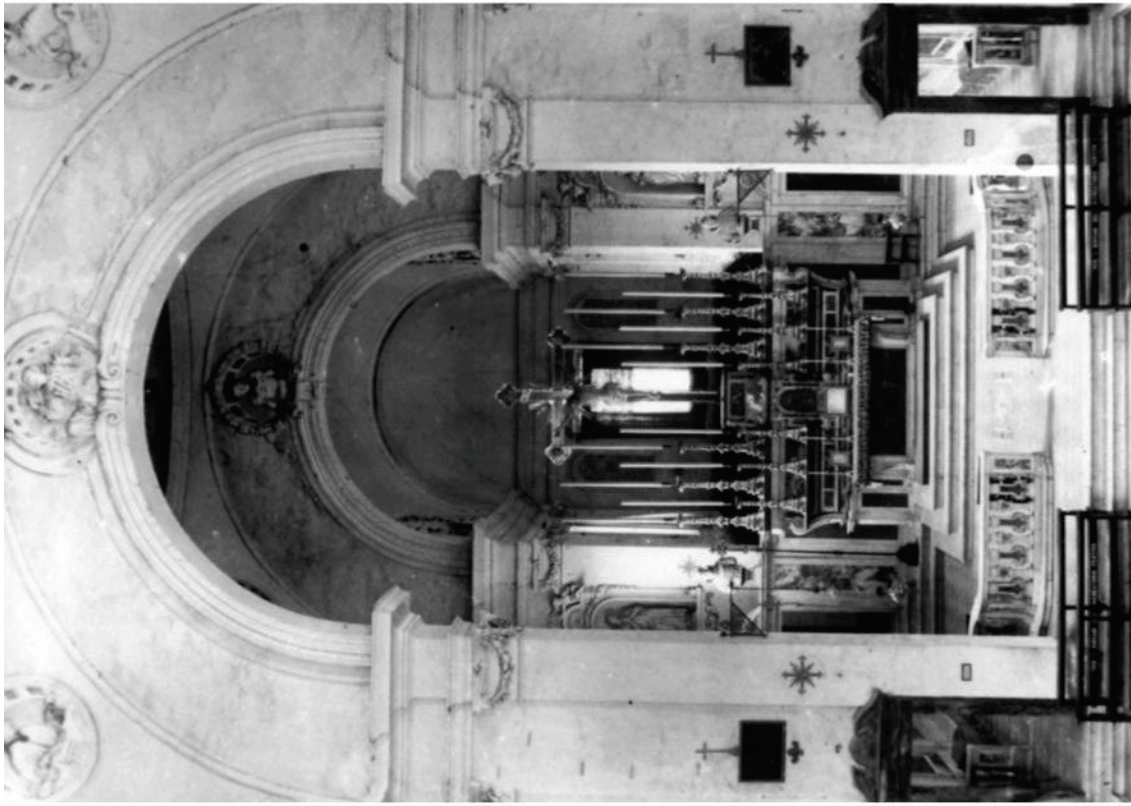


Fig. 287. Scultore senese: *Crocifisso* (terzo decennio del Trecento).  
Asciano (Siena), Museo dell'Abbazia di Monteoliveto Maggiore  
(dalla chiesa di San Giovanni Evangelista a Montecantieri).



Figg. 288-289. Scultore senese: *Crocifisso* (1325-1335 circa). Siena, Ospedale di Santa Maria della Scala.





Figg. 290-291. Lando di Pietro: *Crocifisso* (1338). Siena, basilica dell'Osservanza (fotografia prima della distruzione del 1944).

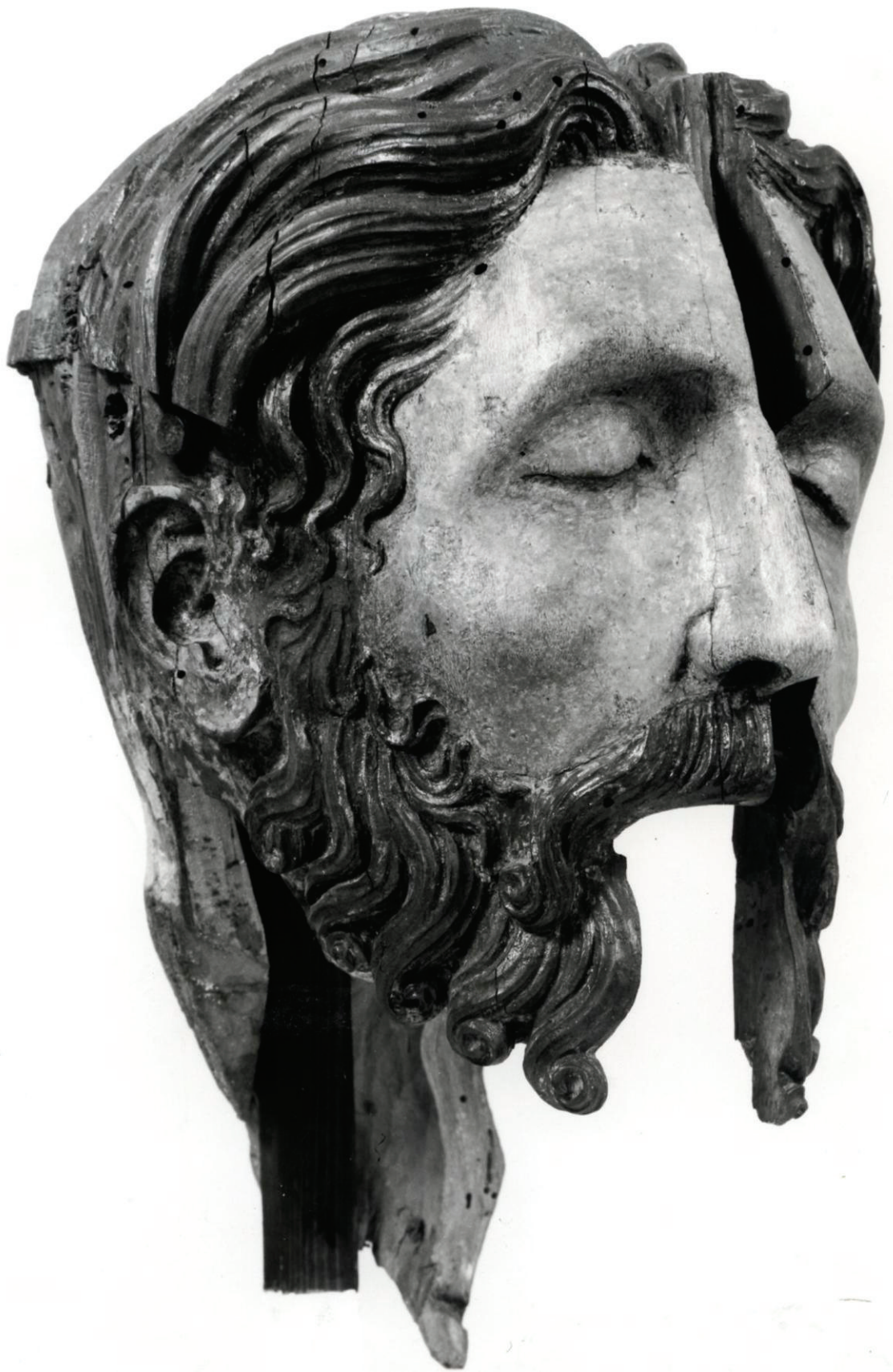


Fig. 292. Lando di Pietro: *Crocifisso* (1338) (frammento).  
Siena, Museo Aurelio Castelli (presso la basilica dell'Osservanza).





Figg. 293-294. Lando di Pietro: *Crocifisso* (1338). Siena, Museo Aurelio Castelli (presso la basilica dell'Osservanza).



Figg. 295-296. Lando di Pietro: *Crocifisso* (1338). Siena, Museo Aurelio Castelli (presso la basilica dell'Osservanza).



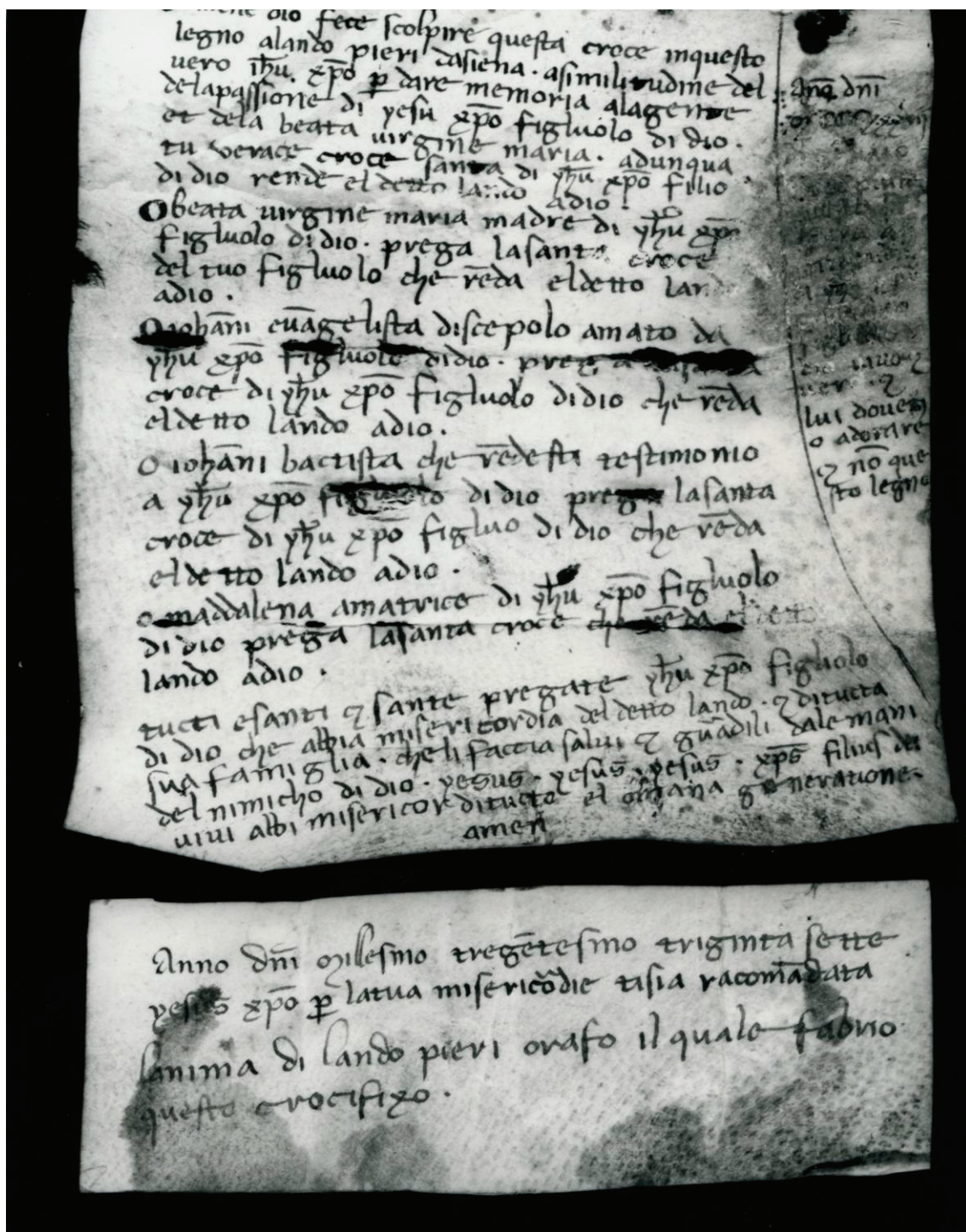
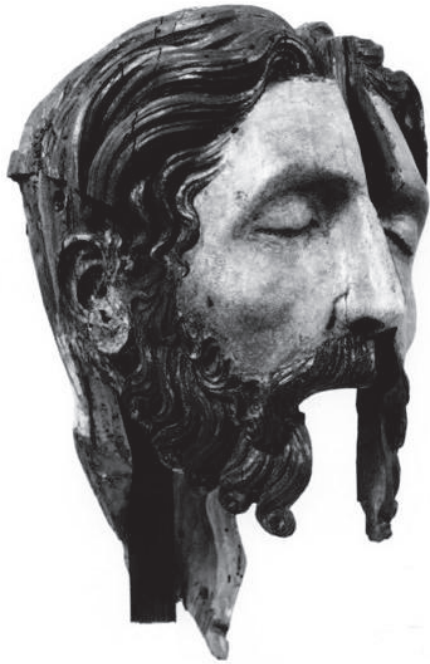


Fig. 297. Lando di Pietro: Crocifisso (1338) (pergamene).  
 Siena, Museo Aurelio Castelli (presso la basilica dell'Osservanza).





Figg. 292, 299. Lando di Pietro: *Crocifisso* (1338).  
Siena, Museo Aurelio Castelli (presso la basilica dell'Osservanza).

Fig. 300. Scultore senese: *San Giacomo minore (?)* (ante 1334). Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

Fig. 298. Lippo e Tederigo Memmi: *Crocifissione* (1340 circa). San Gimignano (Siena), Collegiata di Santa Maria Assunta.



Fig. 301. Scultore senese: *Crocifisso* (1325-1335). Montalcino (Siena), Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra (dalla chiesa di Sant'Antonio).





Figg. 302-303. Scultore senese: *Crocifisso* (1325-1335).  
Museo Cívico e Diocesano d'Arte Sacra (dalla chiesa di Sant'Antonio).



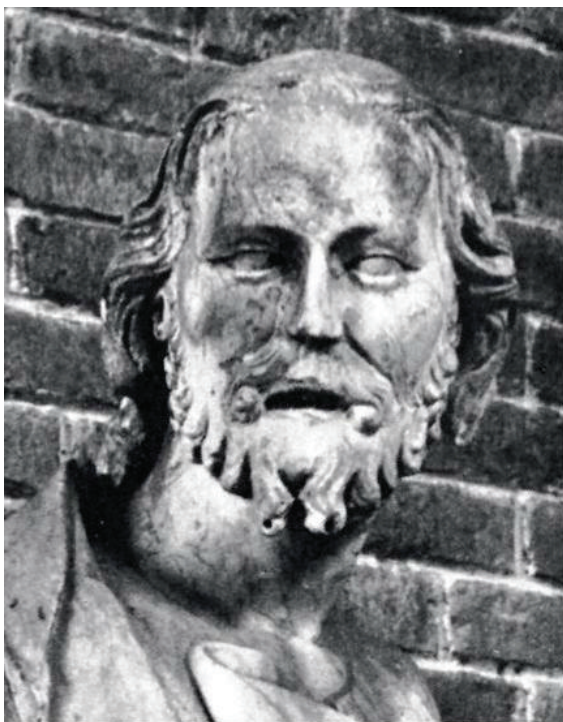


Figg. 304-306. Scultore senese: *Crocifisso* (1325-1335). Prato, chiesa dei Cappuccini (dal convento di Poggio al Vento a Siena).



Figg. 307-308. Scultore senese: *Crocifisso* (1325-1335), Prato, chiesa dei Cappuccini (dal convento di Poggio al Vento a Siena).





Figg. 307-308. Scultore senese: *Crocifisso* (1325-1335).  
Prato, chiesa dei Cappuccini (dal convento di Poggio al Vento a Siena).

Figg. 309-310. Scultore senese: *San Giacomo minore* (?) (ante 1334).  
Siena, Museo dell'Opera del Duomo.



Figg. 311-312. Scultore senese: *Crocifisso* (1325-1335). Roccalbegna (Grosseto), chiesa dei Santi Pietro e Paolo.





Figg. 313-314. Giovanni d'Agostino: *Crocifisso* (1335-1340). Montalcino (Siena), Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra.

Figg. 315-316. Giovanni d'Agostino: *Redentore benedicente* (1340 circa). Siena, Pinacoteca Nazionale.

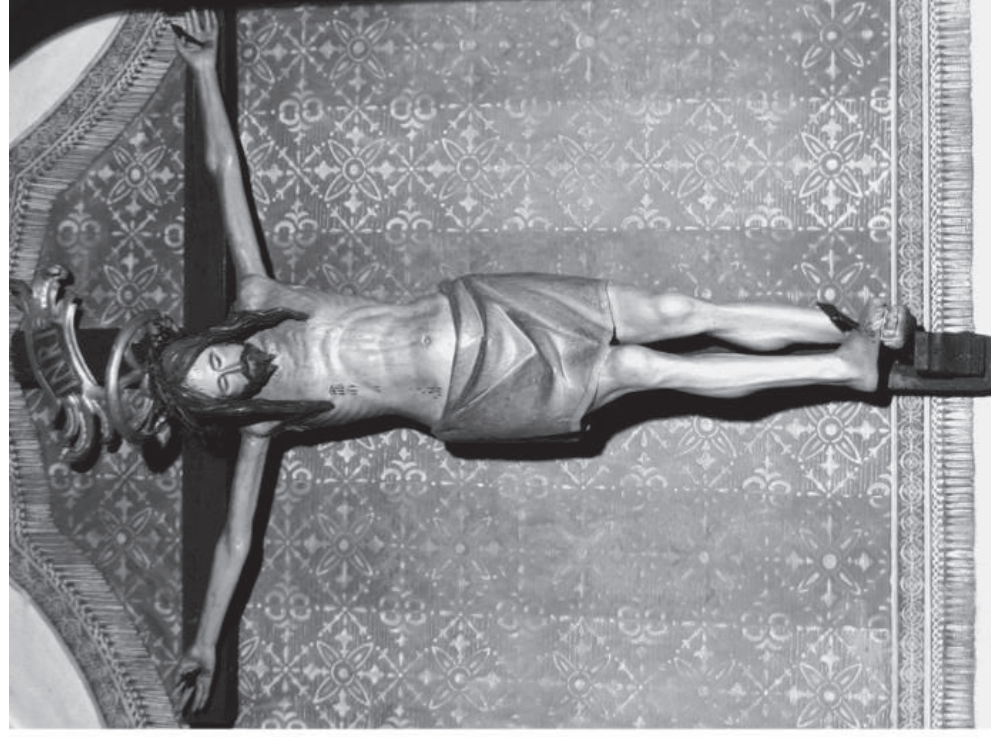


Figg. 317, 319. Giovanni d'Agostino: *Crocifisso* (1340 circa). Poggibonsi (Siena), chiesa di San Lorenzo.

Fig. 318. Giovanni d'Agostino: *San Luca evangelista* (1336-1340). Volterra (Pisa), Museo d'Arte Sacra.

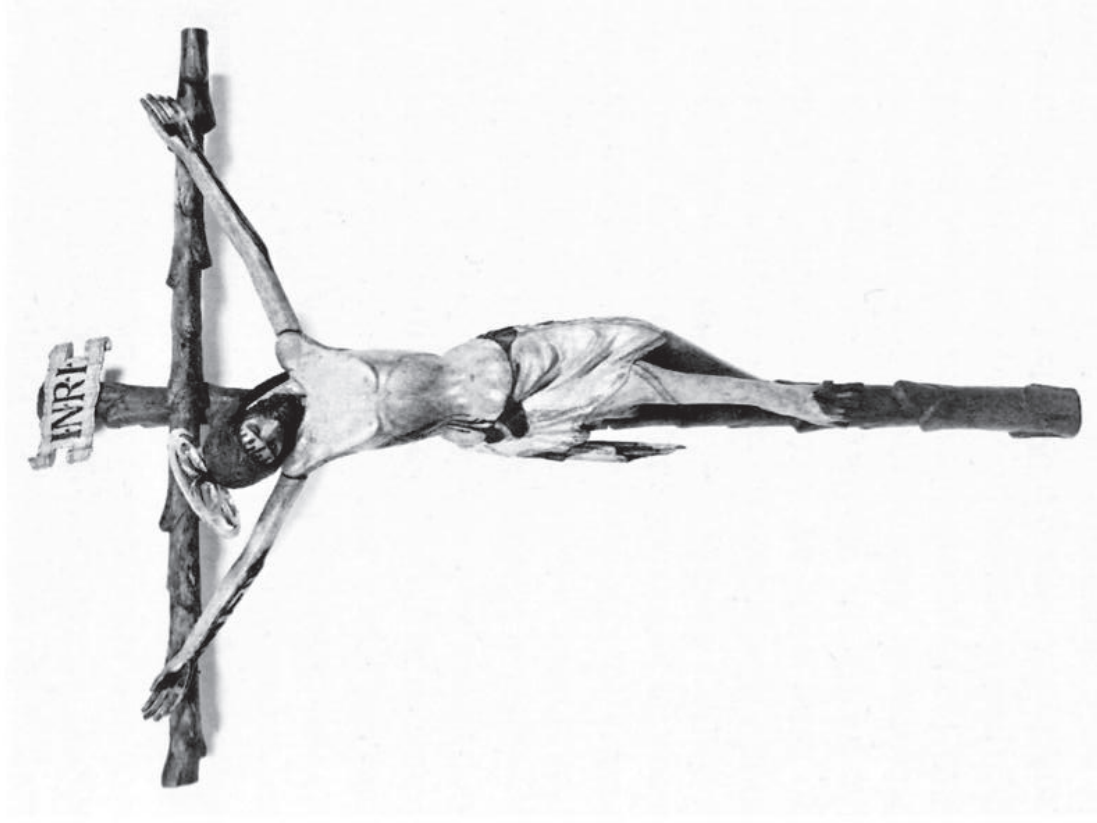
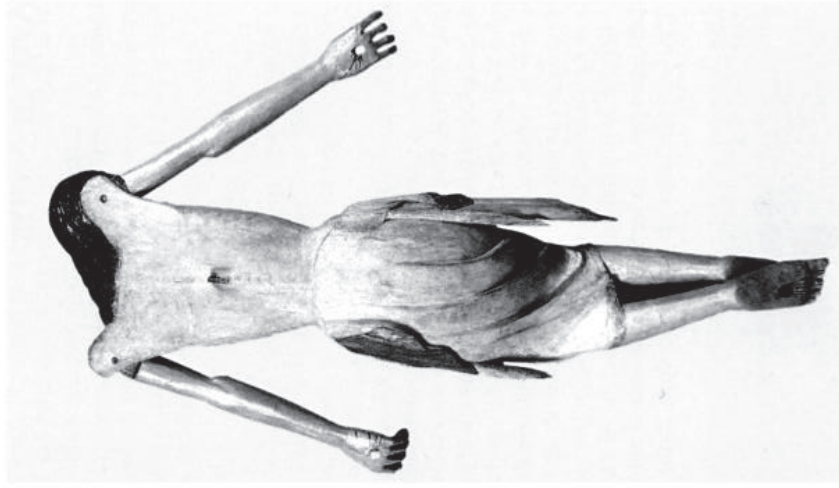
Fig. 320. Giovanni d'Agostino: *Decapitazione di San Vittore* (1336-1340). Volterra (Pisa), Museo d'Arte Sacra.





Figg. 321-322. Giovanni d'Agostino e collaboratore: *Crocifisso* (1340 circa). San Quirico d'Orcia (Siena), chiesa di Santa Maria di Vitaleta.

Fig. 317. Giovanni d'Agostino: *Crocifisso* (1340 circa). Poggibonsi (Siena), chiesa di San Lorenzo.



Figg. 323-324. Scultore senese: *Crocifisso* (1330 circa). Siena, Museo dell'Opera del Duomo (dalla sagrestia del Duomo).





Fig. 325. Scultore senese: *Crocifisso* (1350 circa) (fotografia *ante* restauro). Siena, Museo dell'Opera del Duomo (dall'Altare del Crocifisso in Duomo).

Fig. 326. Scultore senese: *Crocifisso* (1350 circa); Domenico di Niccolò "dei Cori": *Madonna e San Giovanni evangelista dolenti* (1414-1415). Siena, Museo dell'Opera del Duomo (dall'Altare del Crocifisso in Duomo).



Figg. 327-328. Scultore senese: *Crocifisso* (1350 circa) (fotografia *ante restauro*). Siena, Museo dell'Opera del Duomo (dall'Altare del Crocifisso in Duomo).



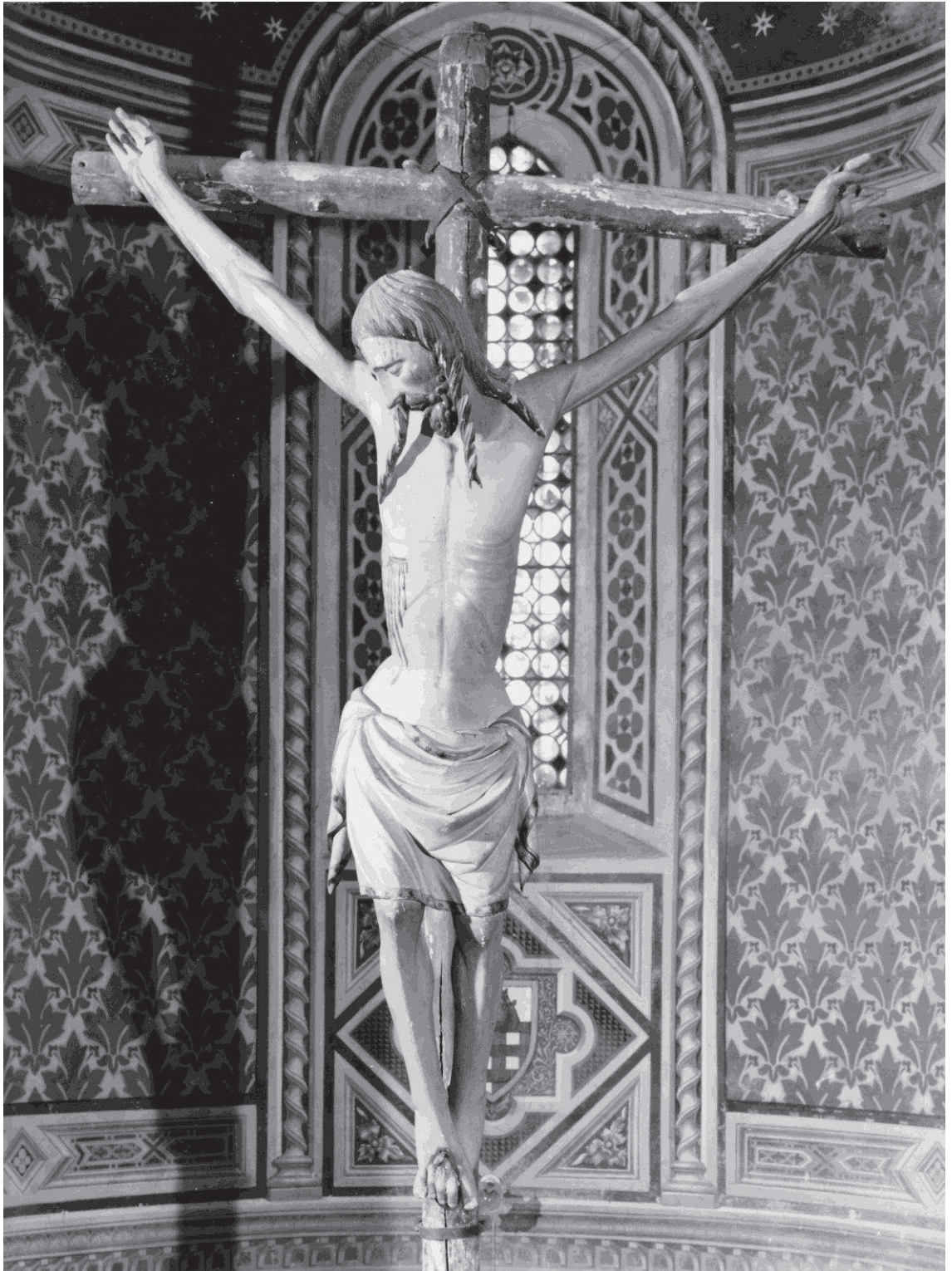


Fig. 329. Scultore senese: *Crocifisso* (1320-1325 circa). Gaiole in Chianti (Siena), pieve di San Polo in Rosso.



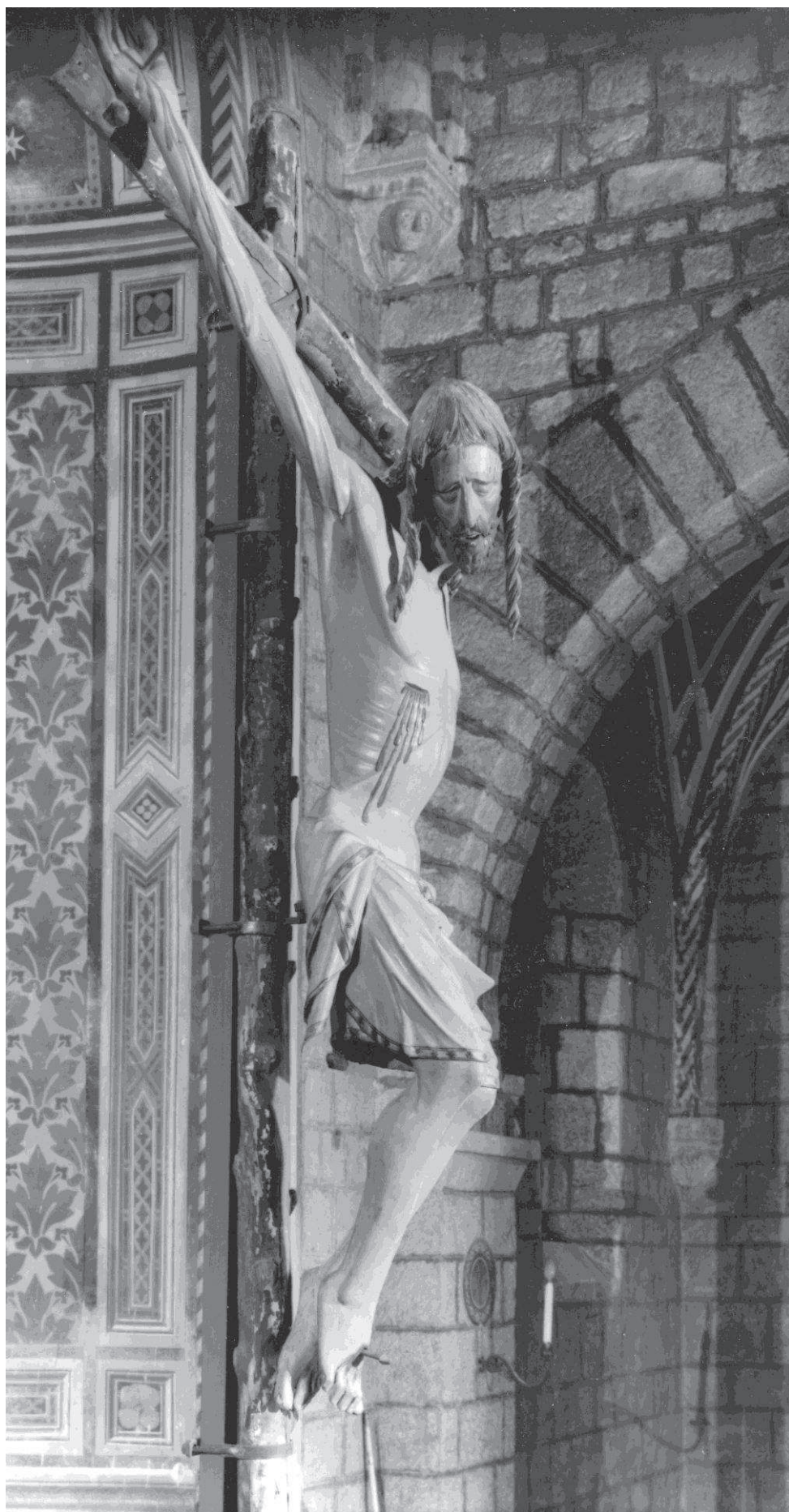


Fig. 330. Scultore senese: *Crocifisso* (1320-1325 circa). Gaiole in Chianti (Siena), pieve di San Polo in Rosso.





Figg. 331-332. Scultore senese: *Crocifisso "di Montaperti"*. (1330-1340). Siena, Duomo.



Figg. 333-334. Scultore senese: *Crocifisso* (1350-1360). Siena, chiesa del Suffragio (oratorio della Contrada della Giraffa).





Fig. 335. Scultore senese: *Crocifisso* (1350-1360).  
Siena, chiesa del Suffragio (oratorio della Contrada della Giraffa).



Figg. 336-337. Scultore senese: *Crocifisso* (1355-1365). Asciano (Siena), Abbazia di Monteoliveto Maggiore.





Figg. 338-339. Scultore senese (attr. Angelo di Nalduccio): *Crocifisso* (terzo quarto del Trecento). Montalcino (Siena), Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra (dalla chiesa del Corpus Domini).





Fig. 340. Scultore senese: *Crocifisso* (terzo quarto del Trecento).  
Montalcino (Siena), Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra (dalla chiesa di San Pietro).

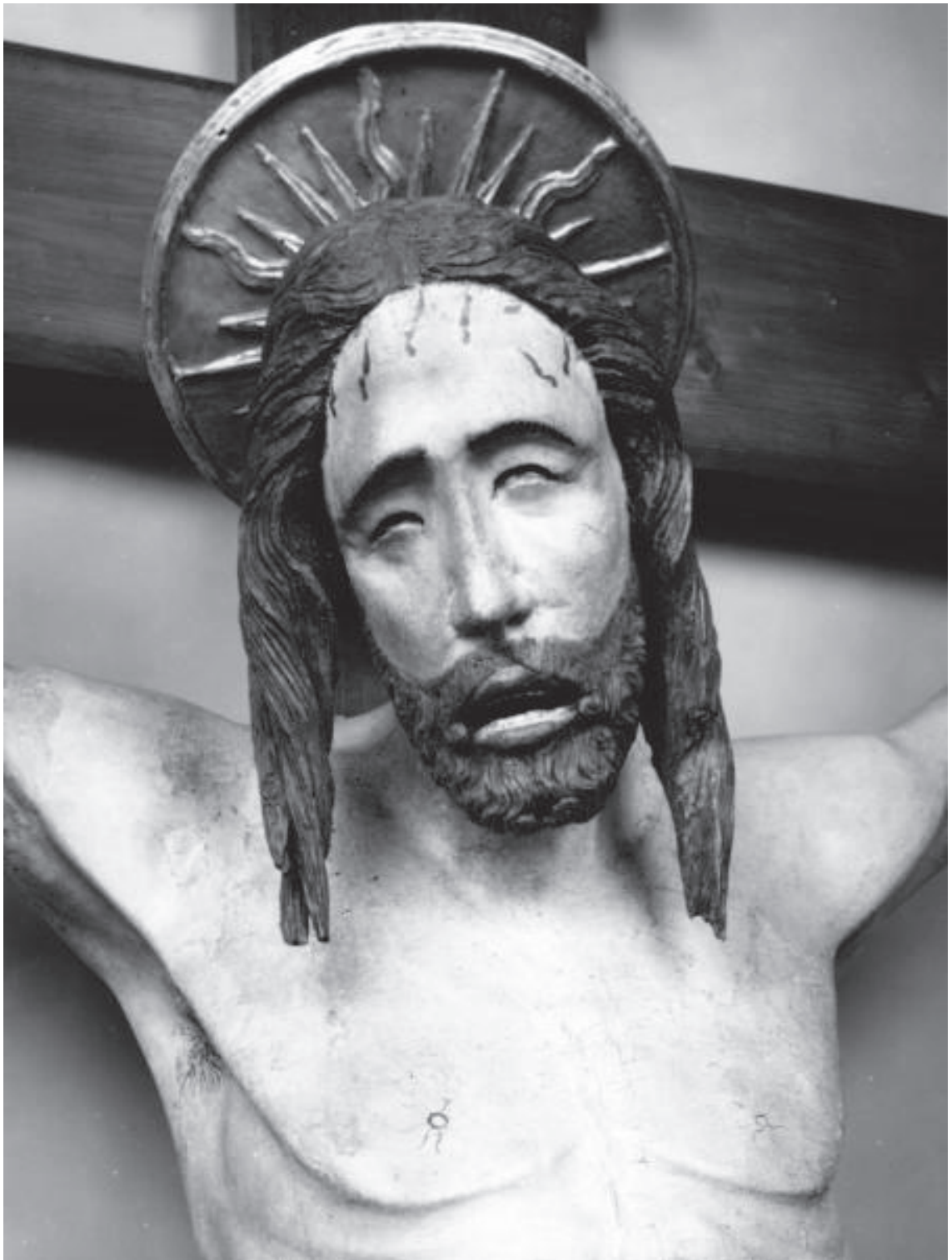


Fig. 341. Scultore senese: *Crocifisso* (terzo quarto del Trecento).  
Montalcino (Siena), Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra (dalla chiesa di San Pietro).



Fig. 342. 'Maestro del Crocifisso dei Disciplinati':  
*Crocifisso* (ultimo decennio del Trecento).  
Siena, oratorio dei Disciplinati (Ospedale di Santa Maria della Scala).

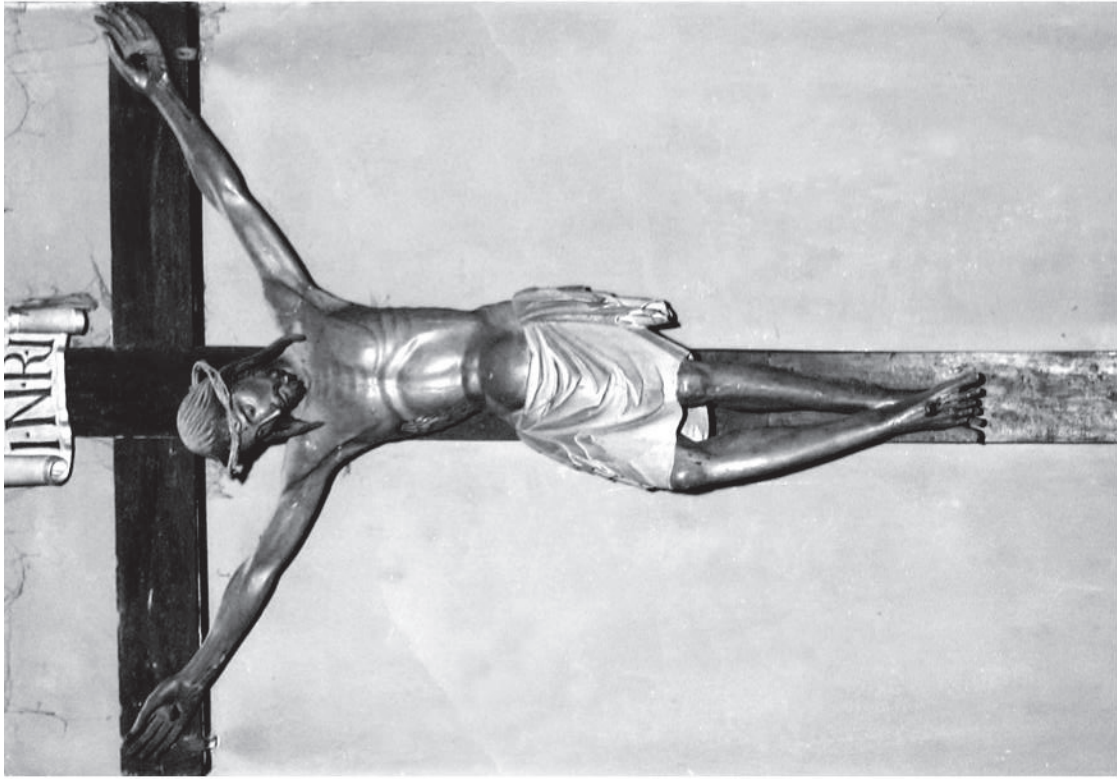


Fig. 343. 'Maestro del Crocifisso dei Disciplinati':  
*Crocifisso* (ultimo decennio del Trecento). Siena, chiesa di San Pietro a Ovile.





Fig. 344. 'Maestro del Crocifisso dei Disciplinati': *Crocifisso* (ultimo decennio del Trecento).  
Siena, oratorio dei Disciplinati (Ospedale di Santa Maria della Scala).

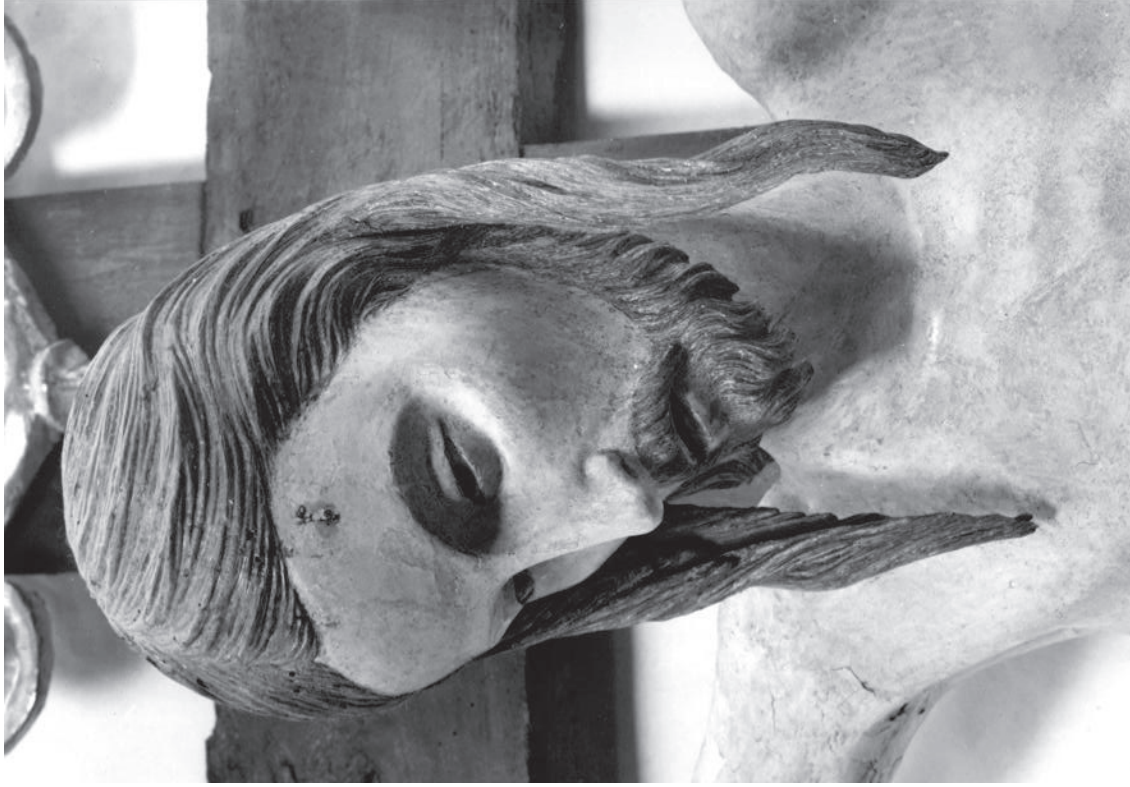


Fig. 345. 'Maestro del Crocifisso dei Disciplinati':  
*Crocifisso* (ultimo decennio del Trecento).  
Siena, oratorio dei Disciplinati (Ospedale di Santa Maria della Scala).



Fig. 346. 'Maestro del Crocifisso dei Disciplinati':  
*Crocifisso* (ultimo decennio del Trecento). Siena, chiesa di San Pietro a Ovile.



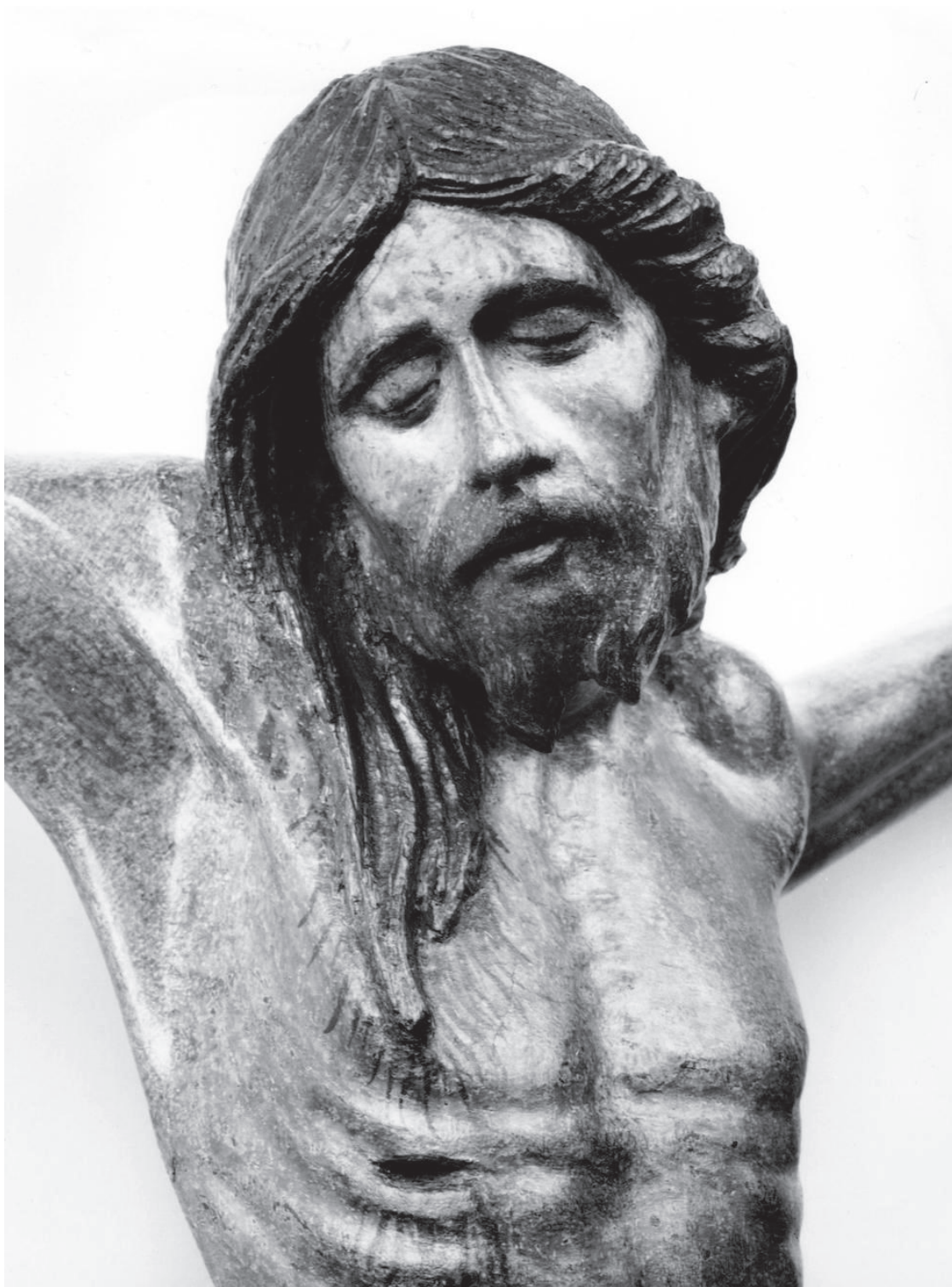


Fig. 347. Scultore senese: *Crocifisso* (primo lustro del Quattrocento). Grosseto, Museo Diocesano.



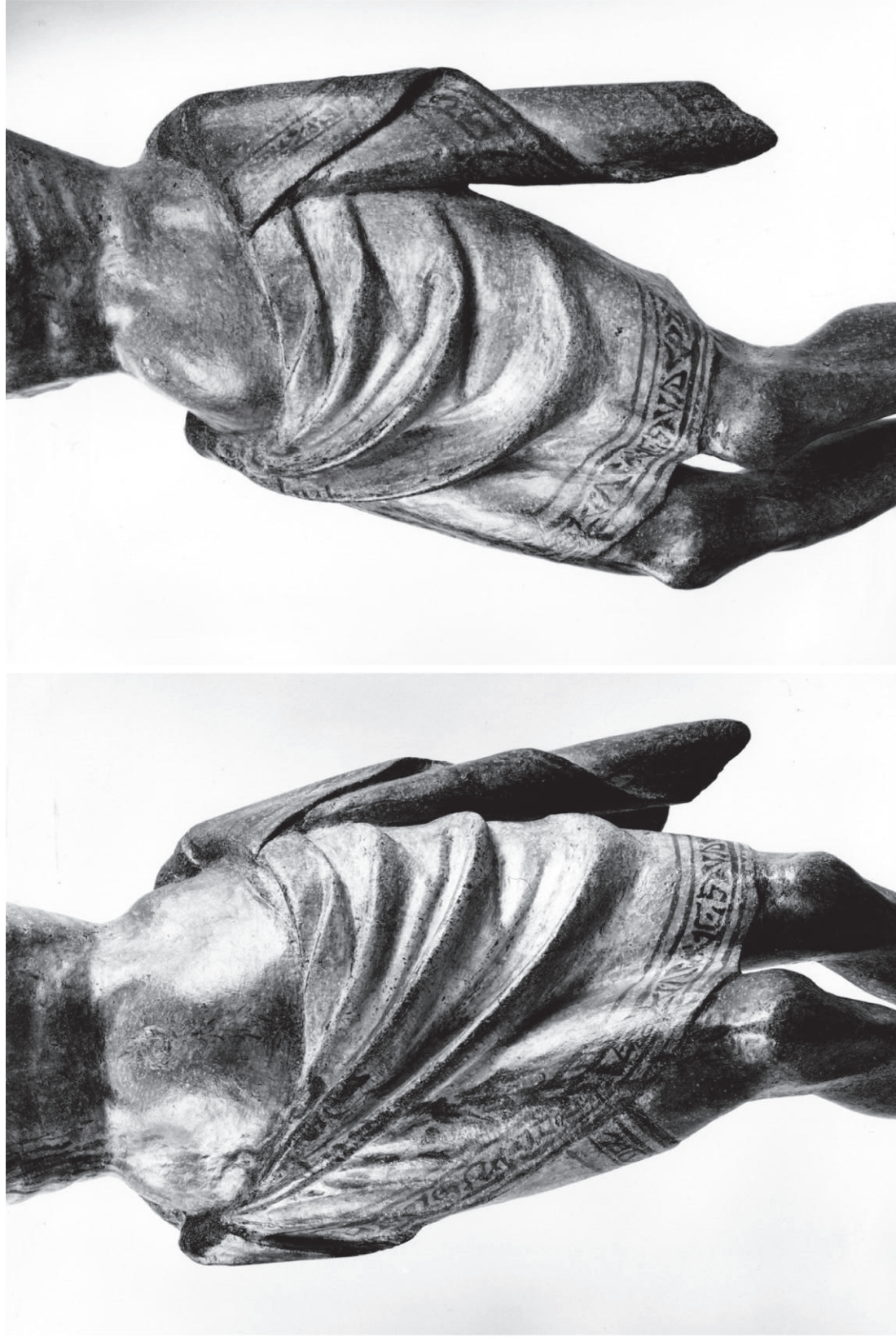


Figg. 348-349. Scultore senese: *Crocifisso* (primo lustro del Quattrocento). Grosseto, Museo Diocesano.



Figg. 350-351. Scultore senese: *Crocifisso* (primo lustro del Quattrocento). Grosseto, Museo Diocesano.





Figg. 352-353. Scultore senese: *Crocifisso* (primo lustro del Quattrocento). Grosseto, Museo Diocesano.



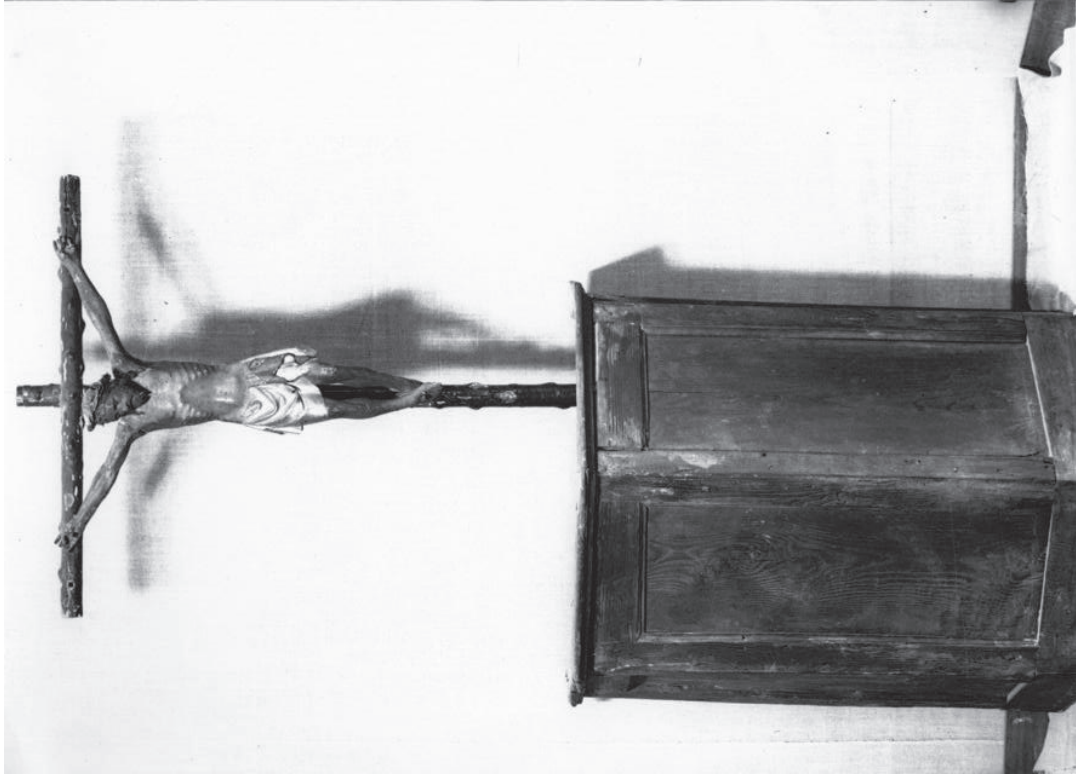


Fig. 354. Ignoto scultore: *Crocifisso (ante 1425)*  
(Crocifisso e pulpito "di San Bernardino"). Mostra bernardiniana del 1950.



Fig. 354b. Ignoto scultore: *Crocifisso (1425-1435)*.  
Siena, Certosa di San Niccolò a Maggiano.



Fig. 355. Ignoto scultore: *Crocifisso* (1425-1435).  
Siena, Certosa di San Niccolò a Magliano.



Fig. 356. Ignoto scultore: *Crocifisso* (ante 1425) ("Crocifisso di San Bernardino").  
Siena, oratorio di San Sebastiano in Camollia.



Figg. 378-358. Ignoto scultore: *Crocifisso* (*ante* 1425) (“Crocifisso di San Bernardino”). Siena, oratorio di San Sebastiano in Camollia.





Figg. 359, 362. Ignoto scultore: *Crocifisso* (*ante* 1425) ("Crocifisso di San Bernardino"). Siena, oratorio di San Sebastiano in Camollia.

Figg. 360-361. Ignoto scultore: *Crocifisso* (1425-1435). Siena, Certosa di San Niccolò a Magliano.



Figg. 363-365. Scultore senese: *Crocifisso* (1420-1425). Castelnuovo Berardenga (Siena), chiesa di Santa Caterina da Siena (Pianella).



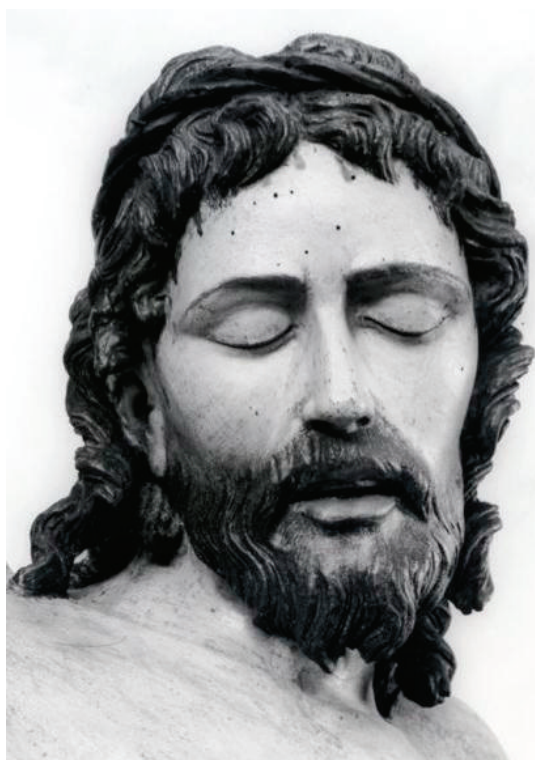
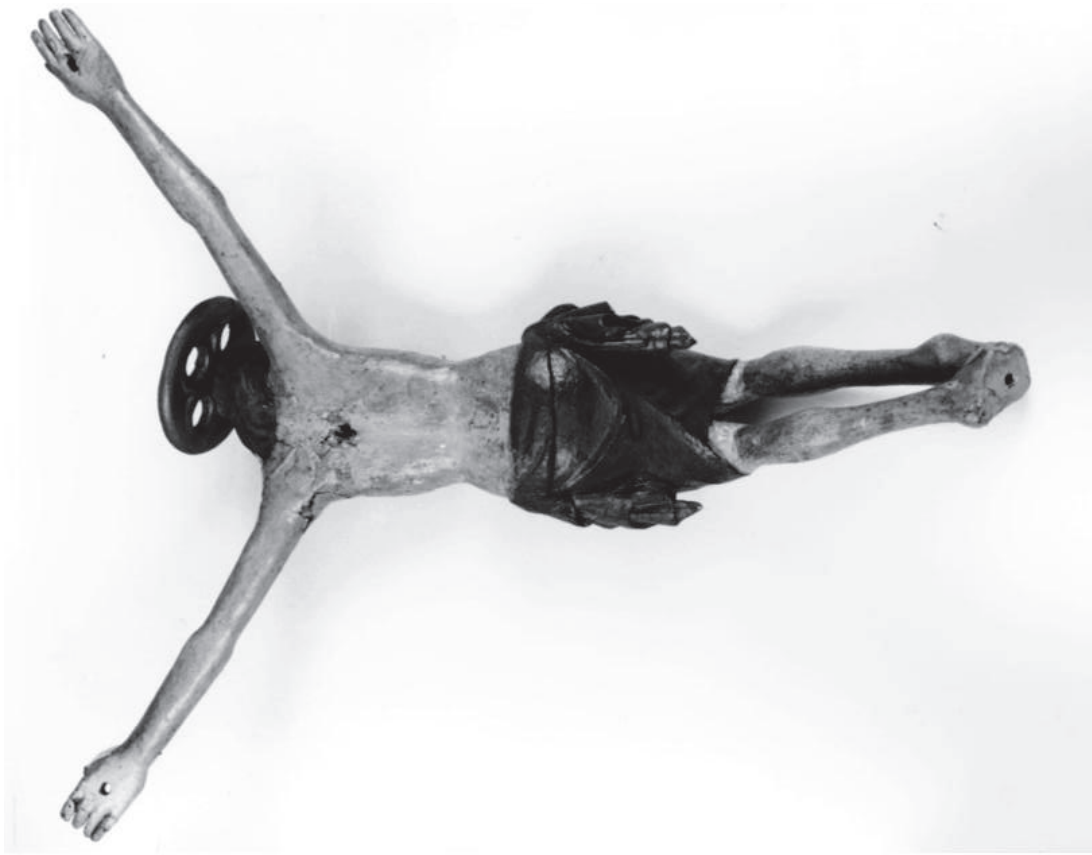


Fig. 366. Francesco di Valdambrino: *Crocifisso* (1415-1420).  
Montalcino, Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra (dalla chiesa di Sant'Egidio).

Figg. 367-369. Scultore senese: *Crocifisso* (1420-1425).  
Castelnuovo Berardenga (Siena), chiesa di Santa Caterina da Siena (Pianella).





Figg. 370-371. Scultore senese: *Crocifisso* (1420-1425). Sinalunga (Siena), Collegiata di San Martino.



Figg. 372-373 . Scultore senese: *Crocifisso* (1440-1450). Siena, chiesa di Santo Stefano alla Lizza (in deposito presso il Museo Diocesano di San Bernardino).

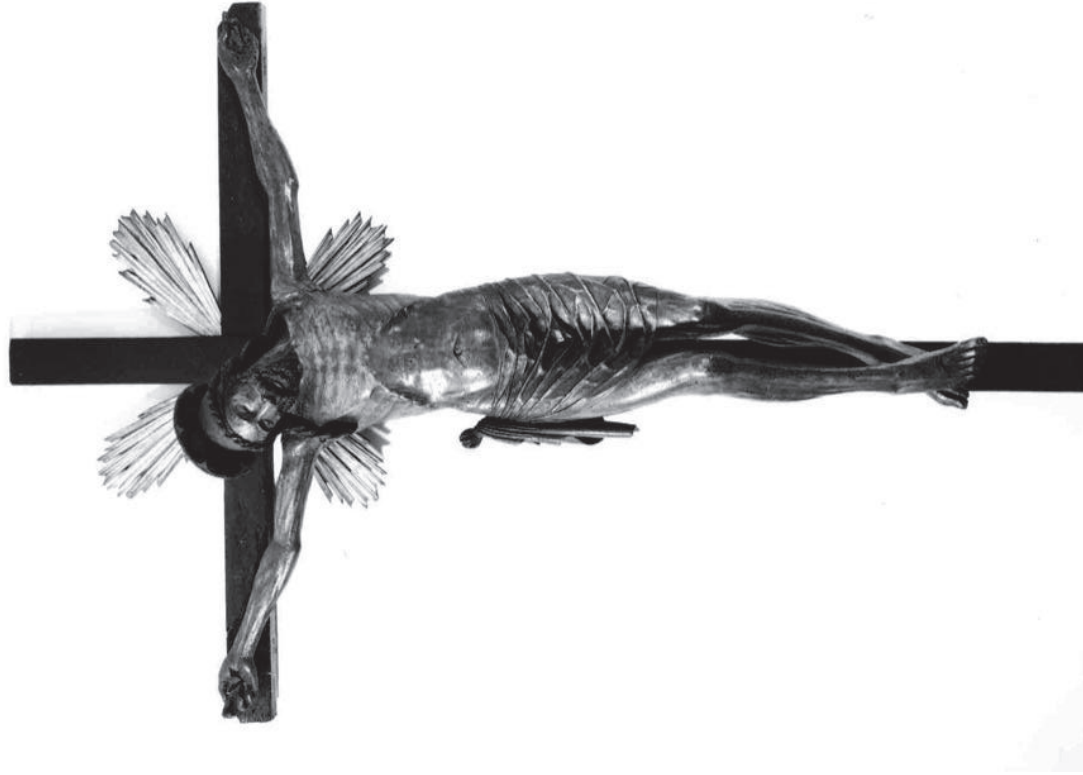


Fig. 374. Ignoto scultore: *Crocifisso* (terzo quarto del Quattrocento).  
Chiusi (Siena), chiesa di San Francesco.



Fig. 375. Ignoto scultore: *Crocifisso* (terzo quarto del Quattrocento).  
Siena, chiesa di Santo Spirito.





Figg. 376-377. Lorenzo di Pietro detto Vecchietta: *Santi Pietro e Paolo* (1458-1462). Siena, Loggia della Mercanzia.





Fig. 378. Lorenzo di Pietro detto Vecchietta: *San Pietro* (1460-1462).  
Siena, Loggia della Mercanzia.



Fig. 379. Ignoto scultore: *Crocifisso* (terzo quarto del Quattrocento).  
Chiusi (Siena), chiesa di San Francesco.



Figg. 380-381. Ignoto scultore: *Crocifisso* (terzo quarto del Quattrocento). Asciano (Siena), Collegiata di Sant'Agata.

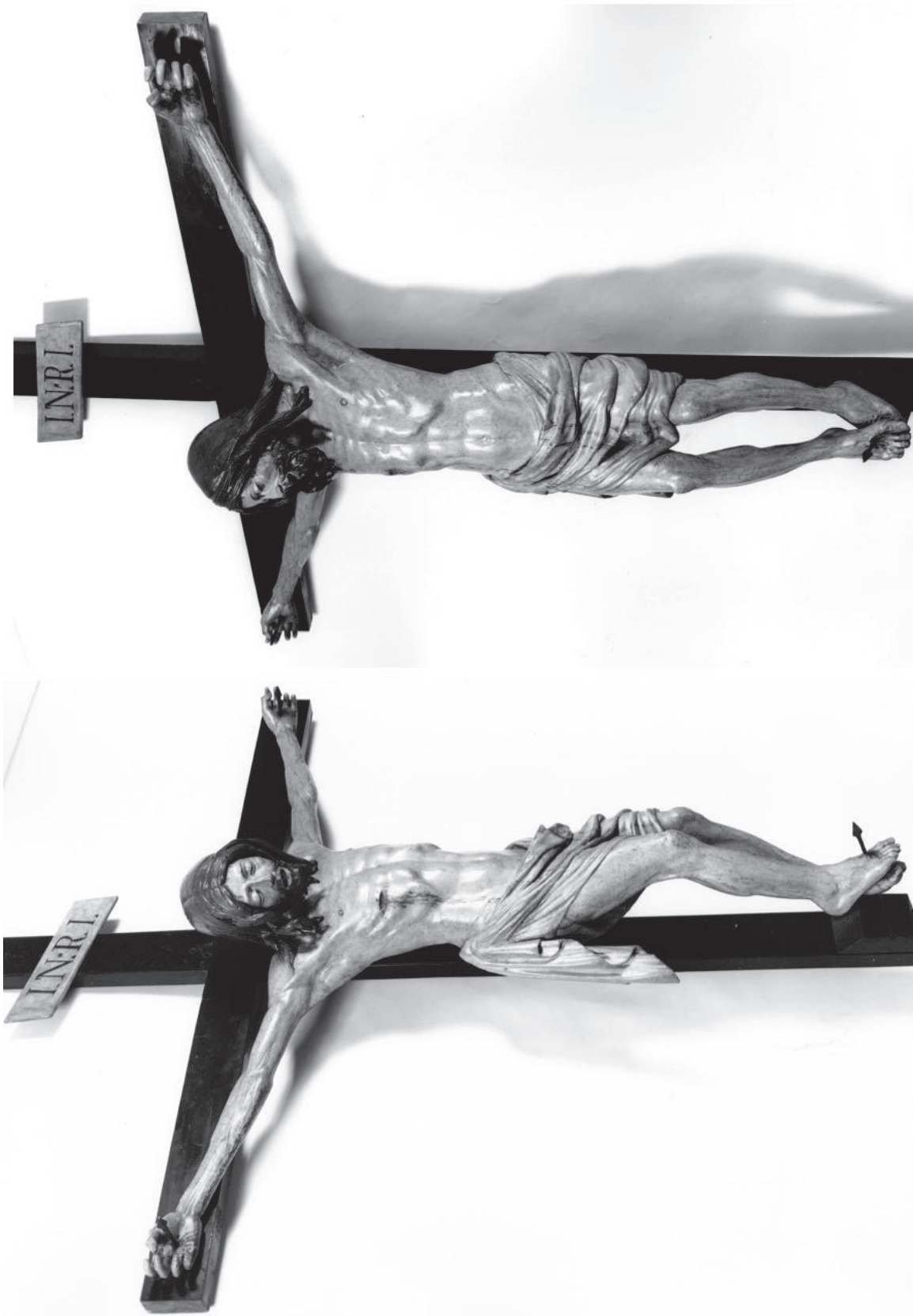




Fig. 382. Lorenzo di Pietro detto Vecchietta: *Crocifisso* (1470-1475 circa).  
Grosseto, Cattedrale di San Lorenzo.



Fig. 383. Lorenzo di Pietro detto Vecchietta: *Crocifissione* (1463-1464 circa)  
(part. dalla predella della pala di San Niccolò a Spedaletto). Pienza (Siena),  
Museo Diocesano.



Figg. 384-385. Lorenzo di Pietro detto Vecchietta: *Crocifisso* (1470-1475 circa). Grosseto, Cattedrale di San Lorenzo.



Fig. 386. Lorenzo di Pietro detto Vecchietta: *Crocifisso* (1470-1475 circa). Grosseto, Cattedrale di San Lorenzo.



Fig. 387. Lorenzo di Pietro detto Vecchietta: *Cristo risorto* (1476). Siena, chiesa della Santissima Annunziata.





Fig. 388. Lorenzo di Pietro detto Vecchietta: *Fede* (1472) (part. *Tabernacolo eucaristico*). Siena, Duomo.

Figg. 389, 391. Lorenzo di Pietro detto Vecchietta: *Crocifisso* (1470-1475 circa). Grosseto, Cattedrale di San Lorenzo.

Fig. 390. Lorenzo di Pietro detto Vecchietta: *Cristo risorto* (1476). Siena, chiesa della Santissima Annunziata.



Fig. 392a. Lorenzo di Pietro detto Vecchietta: *Angeli in adorazione della particola* (1472) (part. sportello del Tabernacolo eucaristico). Siena, Duomo.





Fig. 392. Lorenzo di Pietro detto Vecchietta: *Effusio sanguinis* (1472) (part. *Tabernacolo eucaristico*). Siena, Duomo.



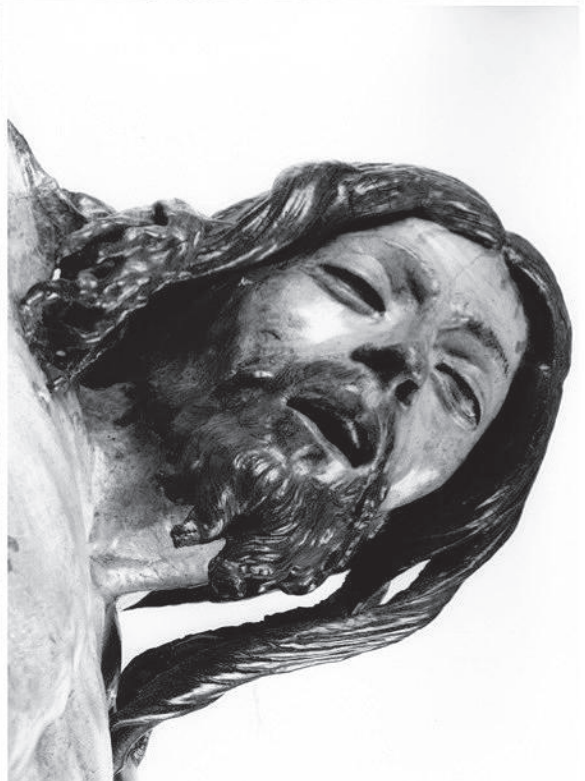


Figg. 393-396. Lorenzo di Pietro detto Vecchietta: *Cristo risorto* (1476). Siena, chiesa della Santissima Annunziata.



Figg. 397-398. Giovanni di Stefano Sassetti: *Crocifisso, Madonna e San Giovanni evangelista dolenti* (1480 circa). Siena, chiesa di San Martino.





Figg. 399, 402. Lorenzo di Pietro detto Vecchietta: *Crocifisso* (1470-1475 circa). Grosseto, Cattedrale di San Lorenzo.

Figg. 400-401. Giovanni di Stefano Sassetta: *Crocifisso* (1480 circa). Siena, chiesa di San Martino.





Fig. 402. Giovanni di Stefano Sassetta: *Crocifisso* (1480 circa). Siena, chiesa di San Martino.

Fig. 403. Lorenzo di Pietro detto Vecchietta: *Cristo risorto* (1476). Siena, chiesa della Santissima Annunziata.



Fig. 404. Giovanni di Stefano Sassetta: *San Nicola da Tolentino* (1480 circa).  
Siena, chiesa di Sant'Agostino.



Fig. 405. Giovanni di Stefano Sassetta: *Crocifisso* (1480 circa).  
Siena, chiesa di San Martino.





Fig. 407. Scultore senese: *Crocifisso* (ultimo quarto del Quattrocento).  
Abbadia San Salvatore, chiesa di San Salvatore.



Fig. 406. Scultore senese: *Cristo in pietà tra Angeli* (ultimo quarto del Quattrocento).  
Siena, chiesa di Santa Maria in Portico a Fontegiusta.





Figg. 408-409. Giacomo Cozzarelli (?): *Crocifisso* (ultimo decennio del Quattrocento). Volterra (Pisa), chiesa di San Girolamo.



Fig. 410. Giacomo Cozzarelli (attr.): *Cristo in pietà* (ultimo decennio del Quattrocento).  
Siena, chiesa di Santa Maria in Portico a Fontegiusta.



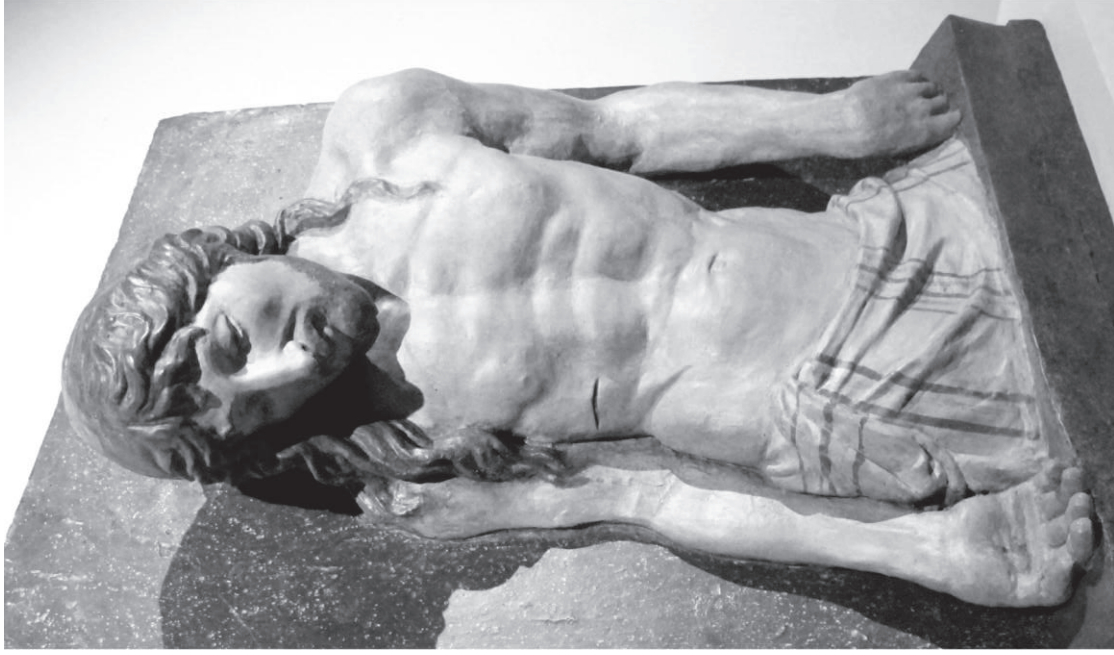
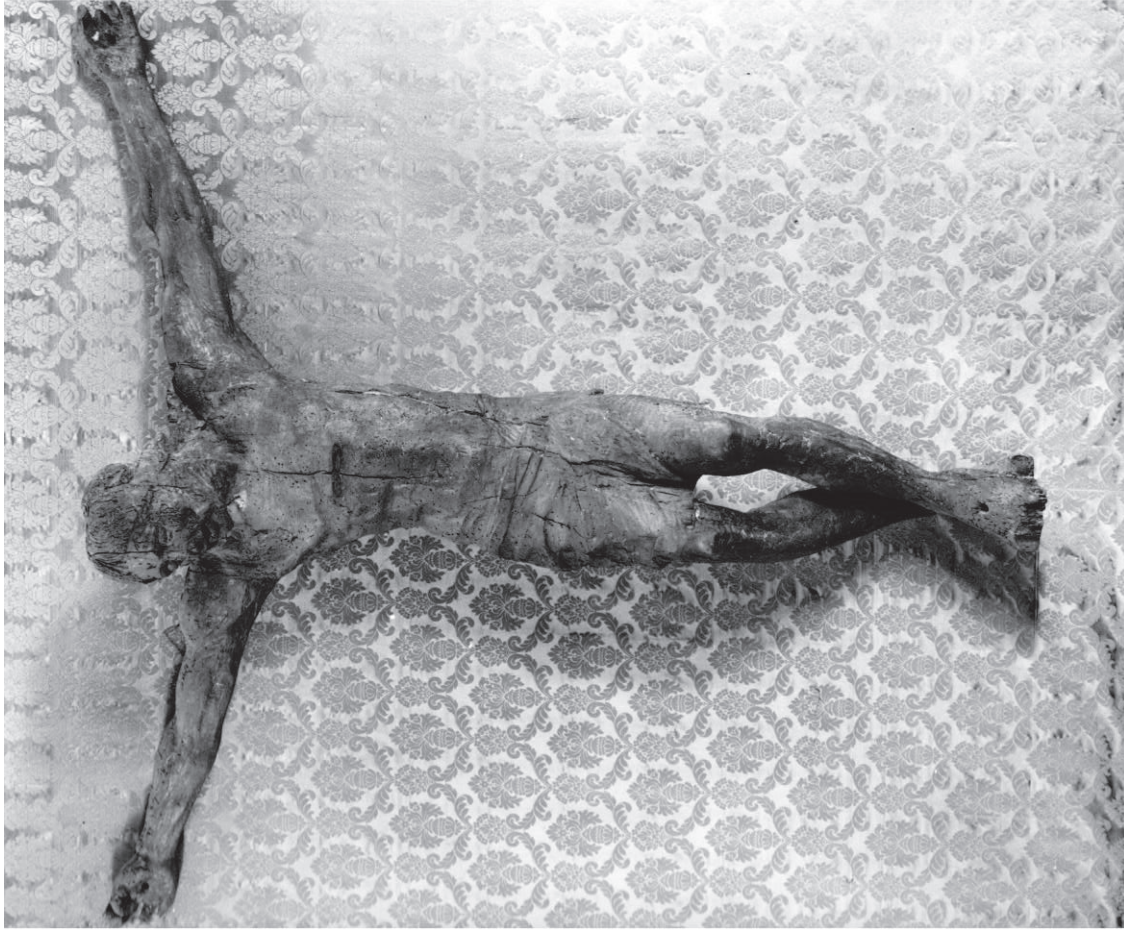


Fig. 411. Giacomo Cozzarelli (attr.): *Cristo in pietà* (ultimo decennio del Quattrocento). Siena, chiesa di Santa Maria in Portico a Fontegiusta.



Fig. 412. Giacomo Cozzarelli (?): *Crocifisso* (ultimo decennio del Quattrocento). Volterra (Pisa), chiesa di San Girolamo.





Figg. 413-414. Scultore prossimo a Lorenzo di Pietro detto Vecchietta: *Crocifisso* (1445-1455), Siena, basilica di San Domenico.





Figg. 415-416. Scultore prossimo a Lorenzo di Pietro detto Vecchietta: *Crocifisso* (1445-1455), Siena, basilica di San Domenico.





Figg. 417, 419. Scultore prossimo a Lorenzo di Pietro detto Vecchietta: *Crocifisso* (1445-1455). Siena, basilica di San Domenico.

Figg. 418, 420. Lorenzo di Pietro detto Vecchietta: *Madonna* (1448-1450 circa) (part. *Pietà*). Siena, Museo Diocesano (dalla chiesa di San Donato in San Michele Arcangelo).



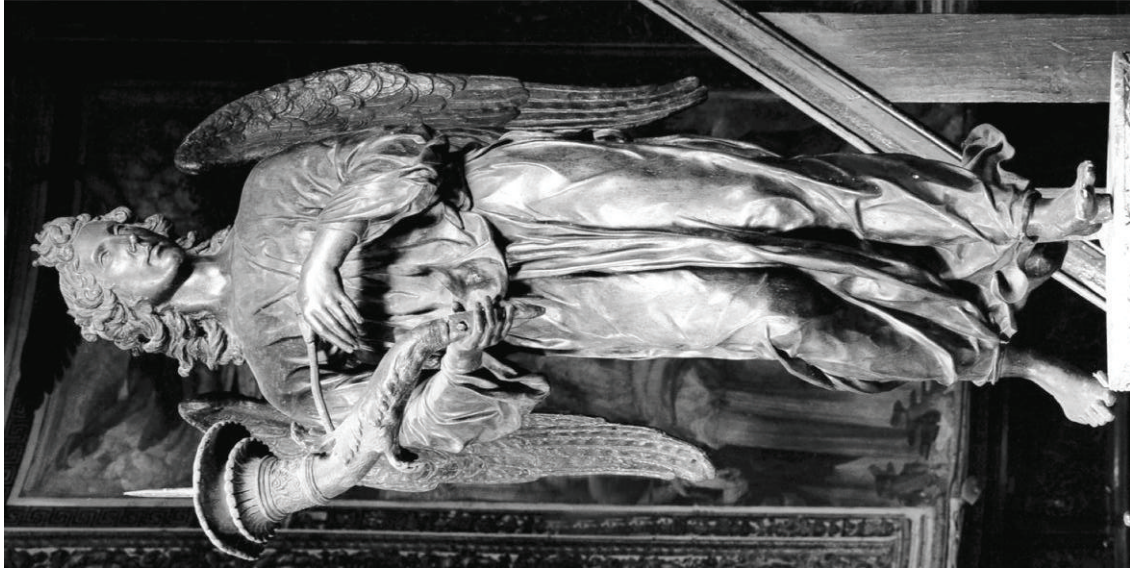


Fig. 421. Francesco di Giorgio Martini: *Cristo morto* (1490 circa). Siena, basilica di Santa Maria dei Servi.



Figg. 422-423. Francesco di Giorgio Martini: *Angeli reggicandelabro* (1489-1492 circa). Siena, Duomo.





Figg. 424, 426. Francesco di Giorgio Martini: *Angeli reggicandelabro* (1489-1492 circa). Siena, Duomo.

Fig. 425. Francesco di Giorgio Martini: *Cristo morto* (1490 circa). Siena, basilica di Santa Maria dei Servi.





Fig. 427. Francesco di Giorgio Martini: *Cristo morto* (1490 circa). Siena, basilica di Santa Maria dei Servi.



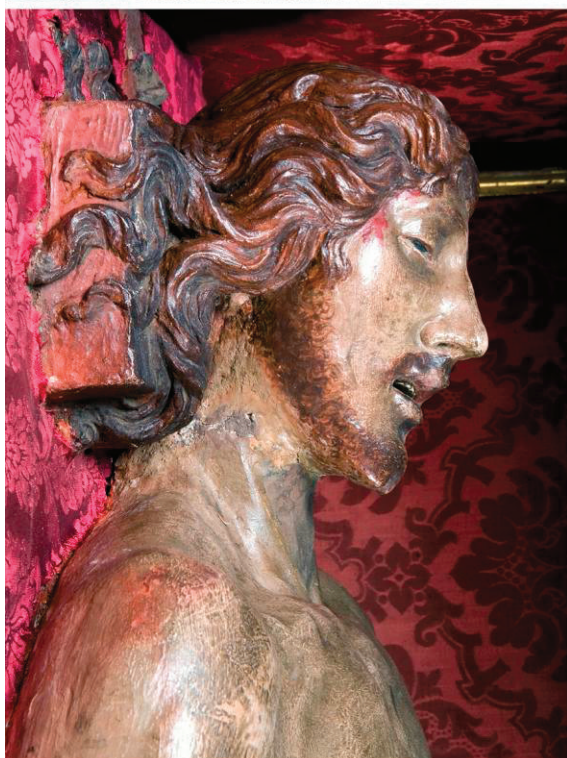


Fig. 428. Francesco di Giorgio Martini: *Cristo morto* (1490 circa).  
Siena, basilica di Santa Maria dei Servi.



Fig. 429. Francesco di Giorgio Martini: *Angelo reggicandelabro* (1489-1492 circa)  
(part. Angelo di destra). Siena, Duomo.





Figg. 430, 432. Francesco di Giorgio Martini: *Cristo morto* (1490 circa). Siena, basilica di Santa Maria dei Servi.

Figg. 431, 433. Francesco di Giorgio Martini: *Angelo reggicandelabro* (1489-1492 circa) (part. *Angelo di destra*). Siena, Duomo.





Fig. 434. Francesco di Giorgio Martini: *Cristo morto* (1490 circa).  
Siena, basilica di Santa Maria dei Servi.



Fig. 435. Francesco di Giorgio Martini: *Angeli* (1495 circa) (part. *Natività di Gesù*).  
Siena, basilica di San Domenico.





Fig. 436. Francesco di Giorgio Martini: *Angelo reggicandelabro* (1489-1492 circa) (part. *Angelo di sinistra*). Siena, Duomo.

Figg. 437-438. Francesco di Giorgio Martini: *Cristo morto* (1490 circa). Siena, basilica di Santa Maria dei Servi.

Fig. 439. Francesco di Giorgio Martini: *Angelo* (1495 circa) (part. *Natività di Gesù*). Siena, basilica di San Domenico.





Figg. 440-442. Francesco di Giorgio Martini: *San Cristoforo* (1490-1493). Parigi, Museo del Louvre (dalla chiesa di Sant'Agostino a Siena).



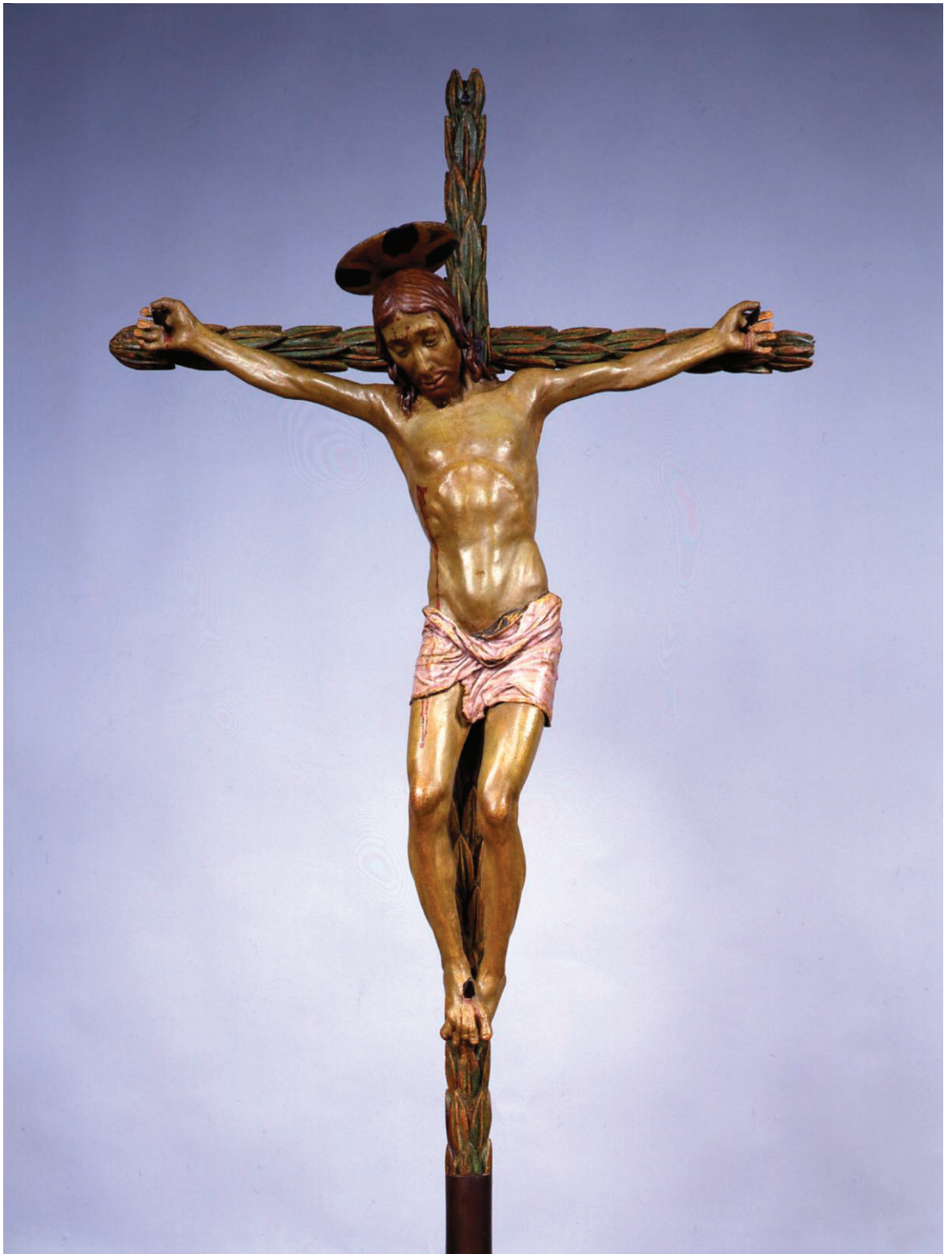
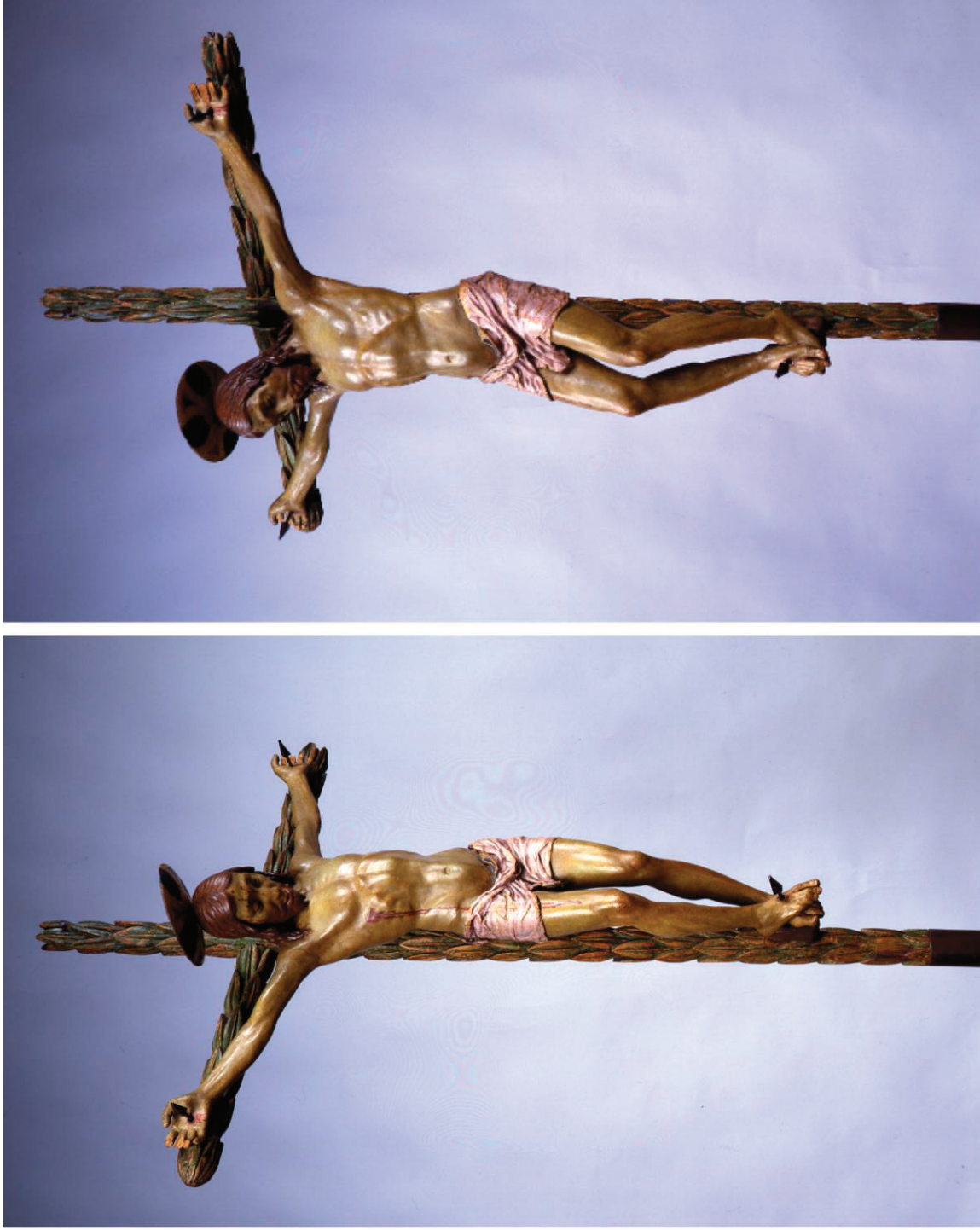


Fig. 443. Giuliano da Maiano: *Crocifisso* (1474). San Gimignano (Siena), Museo d'Arte Sacra.

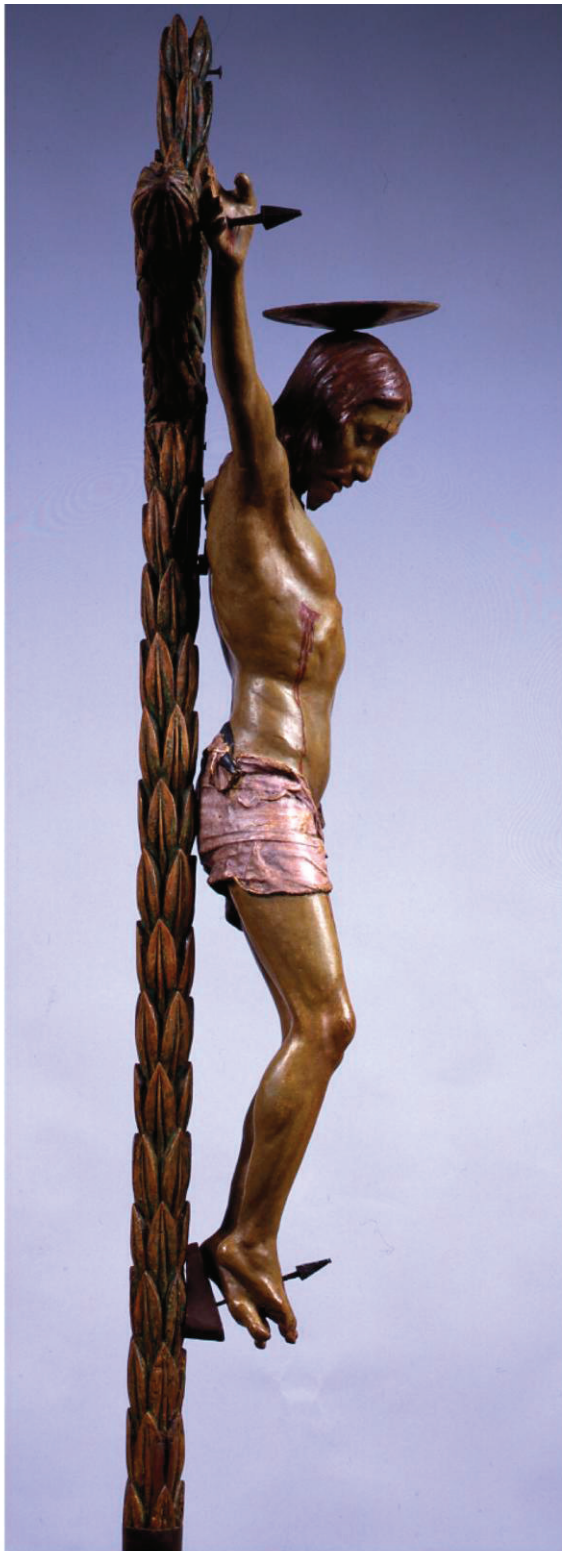


Figg. 444-445. Giuliano da Maiano: *Crocifisso* (1474). San Gimignano (Siena), Museo d'Arte Sacra.



Figg. 446-447. Giuliano da Maiano: *Crocifisso* (1474). San Gimignano (Siena), Museo d'Arte Sacra.





Figg. 448-449. Giuliano da Maiano: *Crocifisso* (1474). San Gimignano (Siena), Museo d'Arte Sacra.



Figg. 450-451. Giuliano da Maiano: *Crocifisso* (1474). San Gimignano (Siena), Museo d'Arte Sacra.





Fig. 452. Giuliano da Maiano: *Crocifisso* (1474). San Gimignano (Siena), Museo d'Arte Sacra.



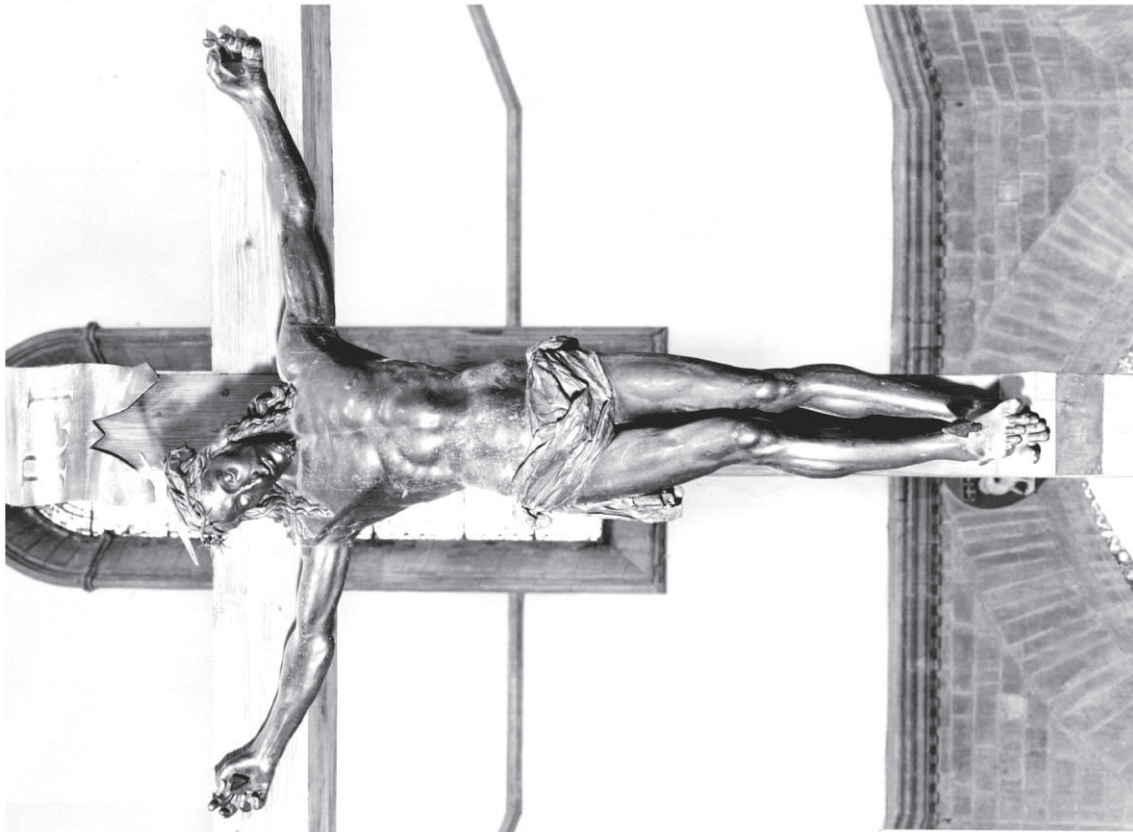


Fig. 453. Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (1495 circa).  
Firenze, Duomo di Santa Maria del Fiore.



Fig. 454. Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (1495 circa).  
Ancarano (Perugia), chiesa di Santa Maria Bianca.



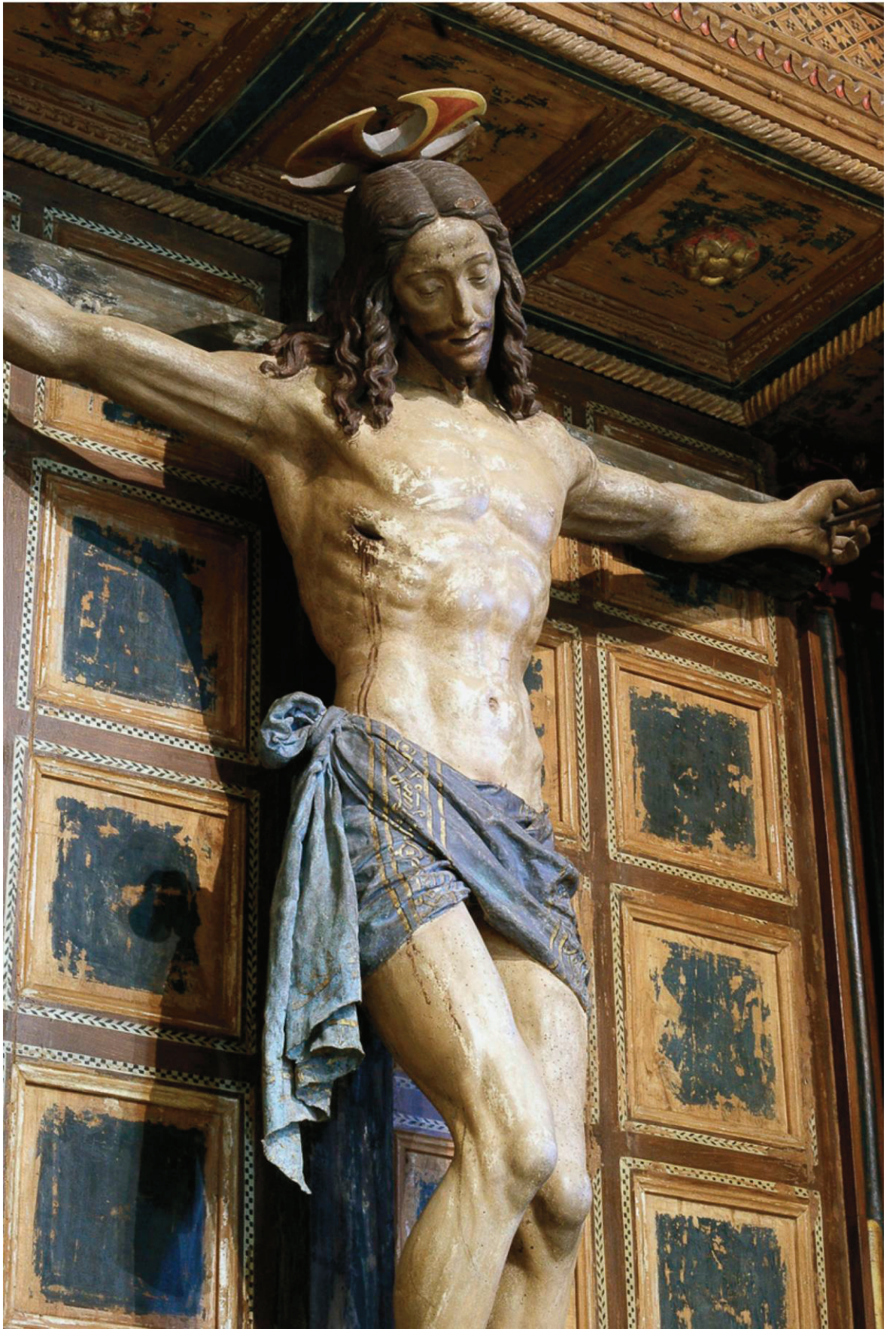


Fig. 455. Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (1495 circa). Ancarani (Perugia), chiesa di Santa Maria Bianca.



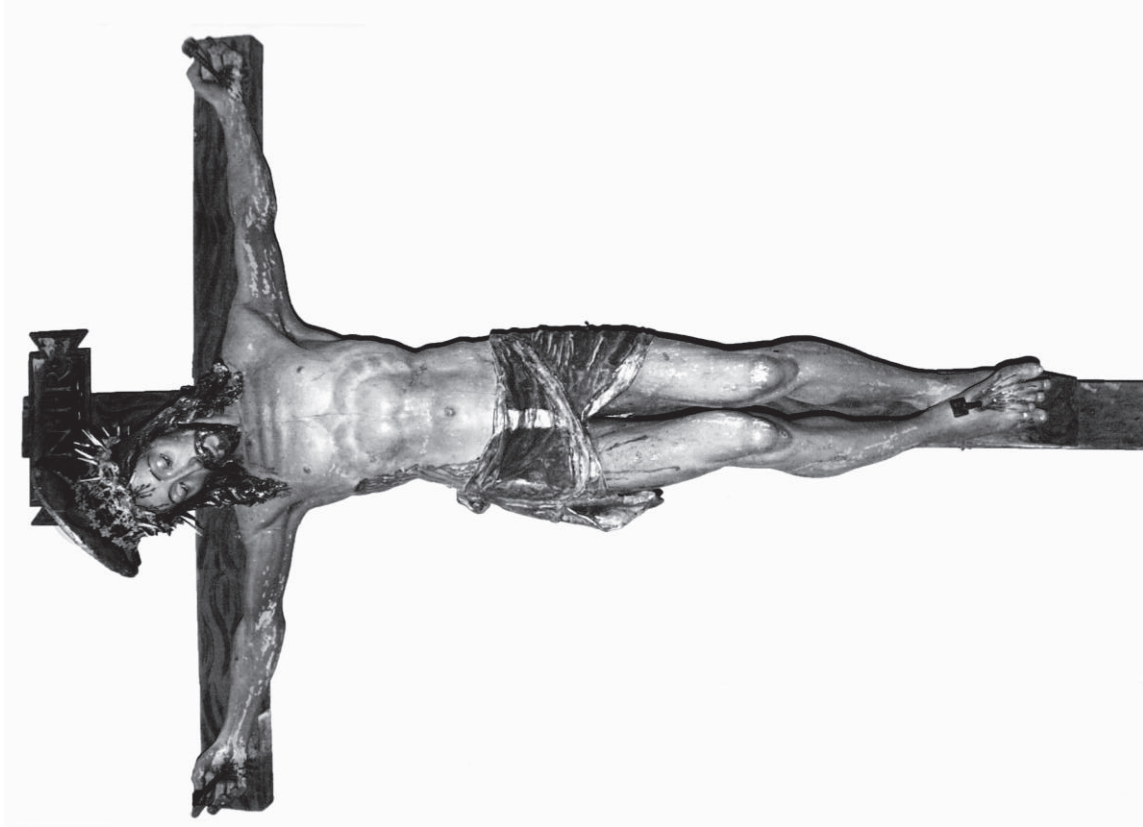


Figg. 456-457. Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (1495 circa). Ancarani (Perugia), chiesa di Santa Maria Bianca.





Fig. 460. Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (1495 circa). Firenze, Duomo di Santa Maria del Fiore.



Figg. 458-459. Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (1495 circa). Todiano (Perugia), chiesa di San Bartolomeo.

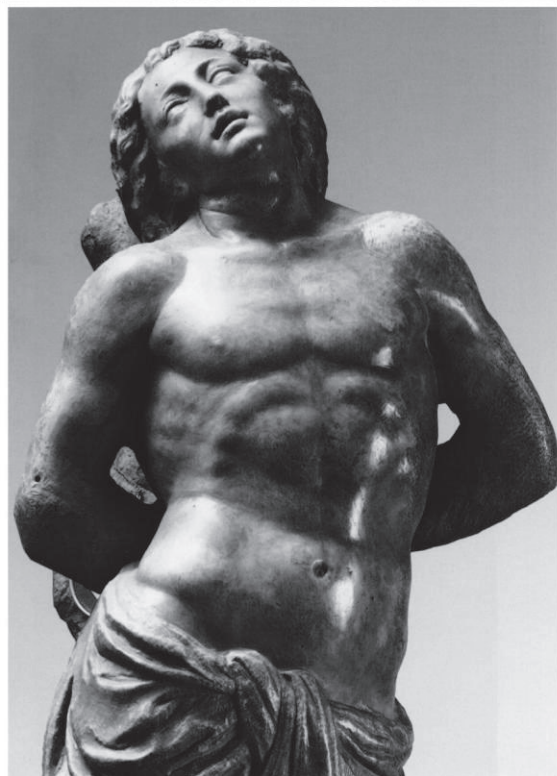


Fig. 461. Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (1495 circa).  
Firenze, Duomo di Santa Maria del Fiore.

Fig. 462. Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (1495 circa).  
Ancarani (Perugia), chiesa di Santa Maria Bianca.

Fig. 463. Benedetto da Maiano: *San Sebastiano* (1497 circa).  
Firenze, oratorio della Misericordia.

Fig. 464. Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (1495 circa).  
Todiano (Perugia), chiesa di San Bartolomeo.



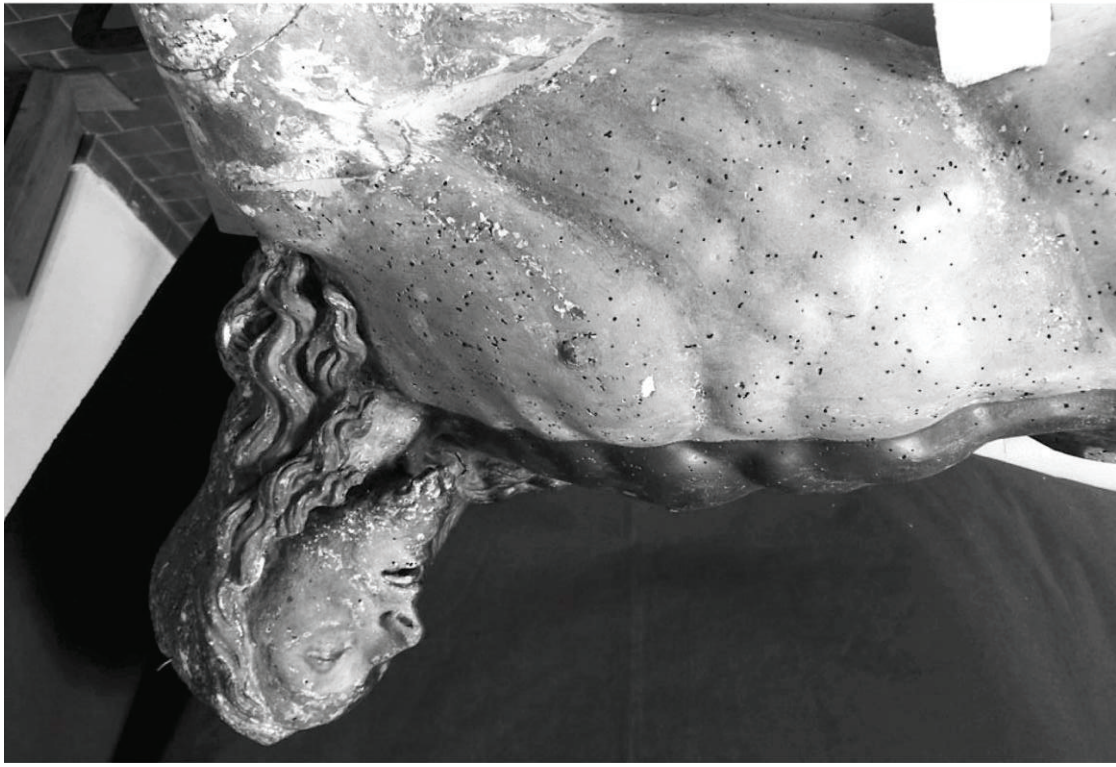


Fig. 465. Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (1495 circa).  
Firenze, Duomo di Santa Maria del Fiore.



Fig. 466 Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (1495 circa).  
Ancarano (Perugia), chiesa di Santa Maria Bianca.





Fig. 467. Michelangelo: *Pietà* (1498) (part.).  
Roma, Basilica di San Pietro in Vaticano.



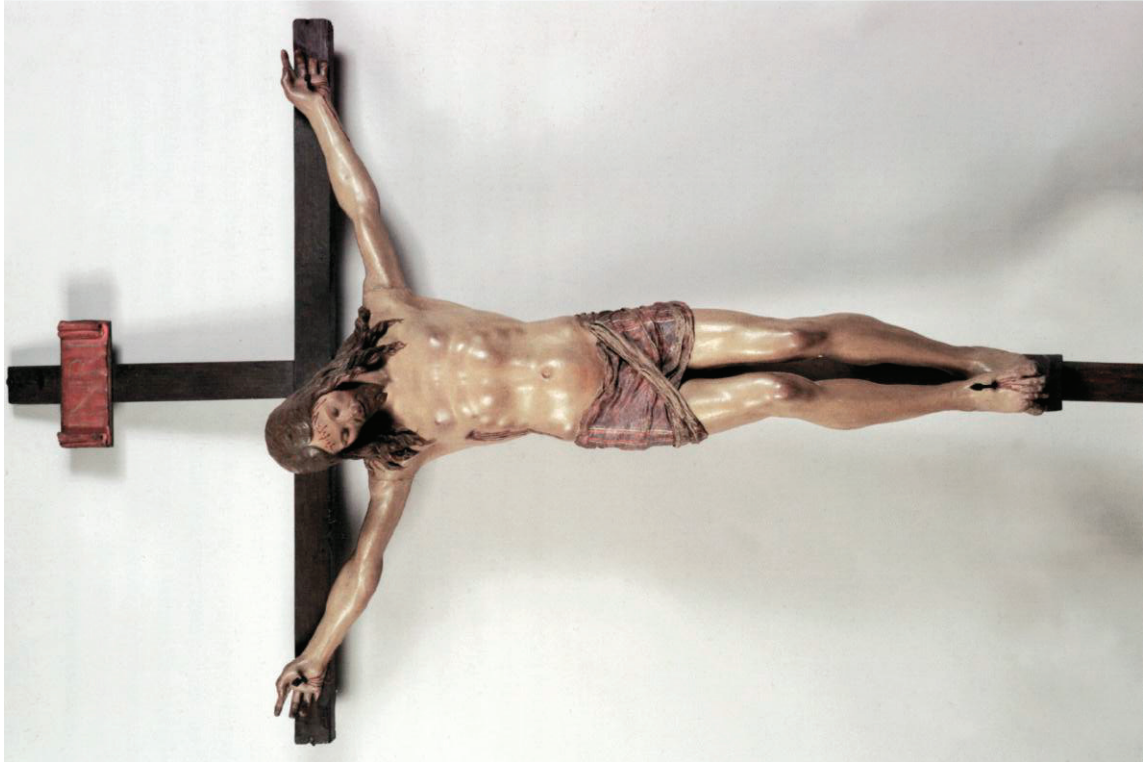
Fig. 468. Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (1495 circa).  
Firenze, Duomo di Santa Maria del Fiore.



Fig. 469. Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (1495 circa).  
Todiano (Perugia), chiesa di San Bartolomeo.



Fig. 470. Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (1495 circa).  
Ancarani (Perugia), chiesa di Santa Maria Bianca.



Figg. 471-473. Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (1488-1490 circa).  
San Gimignano (Siena), Museo Civico (dall'Ospedale di Santa Fina).



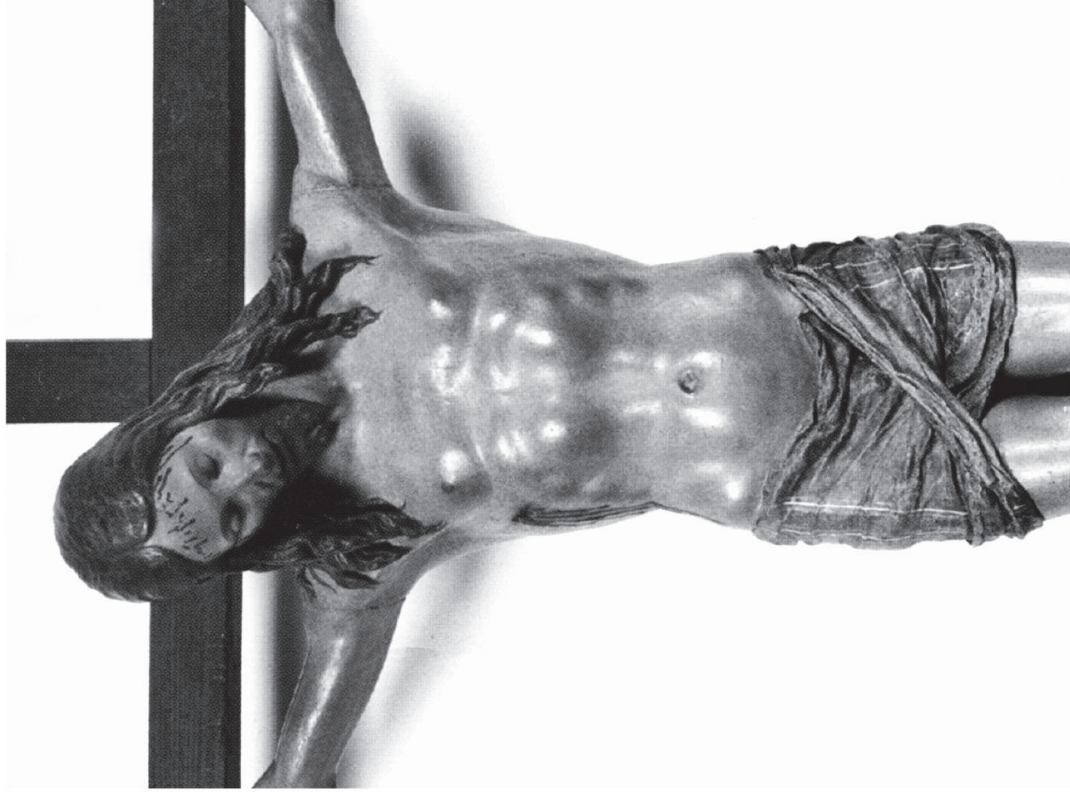


Fig. 474. Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (1488-1490 circa).  
San Gimignano (Siena), Museo Civico (dall'Ospedale di Santa Fina).

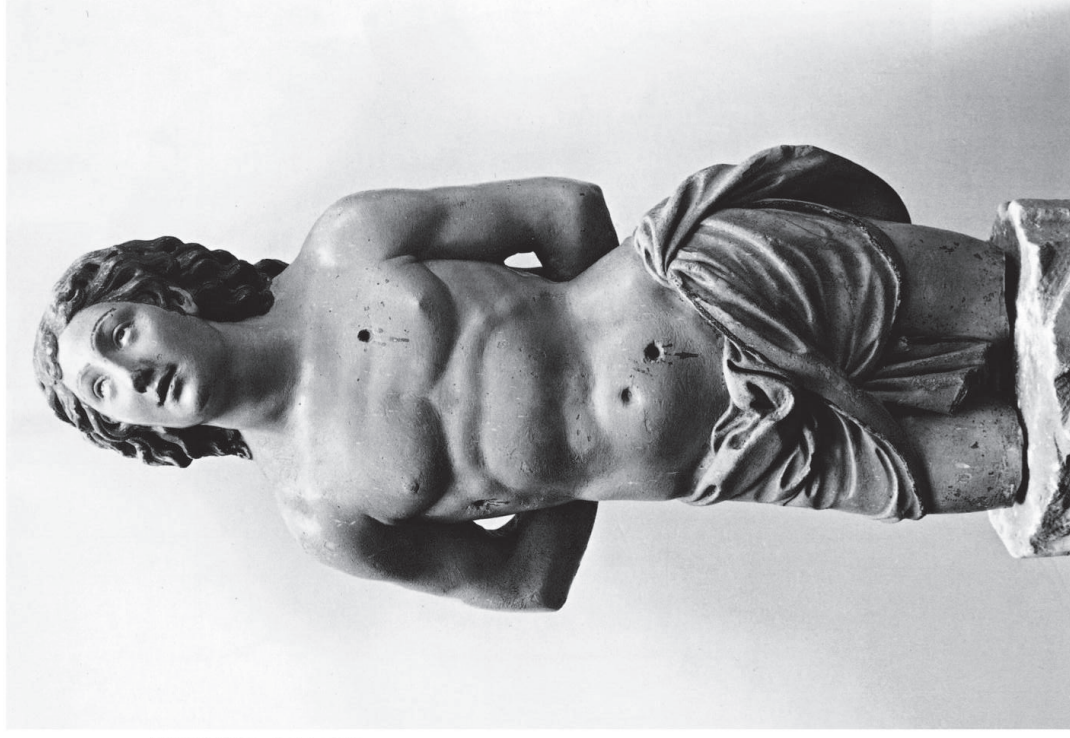


Fig. 475. Benedetto da Maiano: *San Sebastiano* (1490-1491 circa).  
Oppido Mamertina (Reggio Calabria), Museo Diocesano d'Arte Sacra  
(dall'altare Correale di Terranova Sappo Minulio).





Figg. 476, 478. Benedetto da Maiano: *Annunciazione* (1489-1491 circa) (part. dalla Cappella Correale). Napoli, chiesa di Monteoliveto.

Figg. 477, 479. Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (1488-1490 circa). San Gimignano (Siena), Museo Civico (dall'Ospedale di Santa Fina).

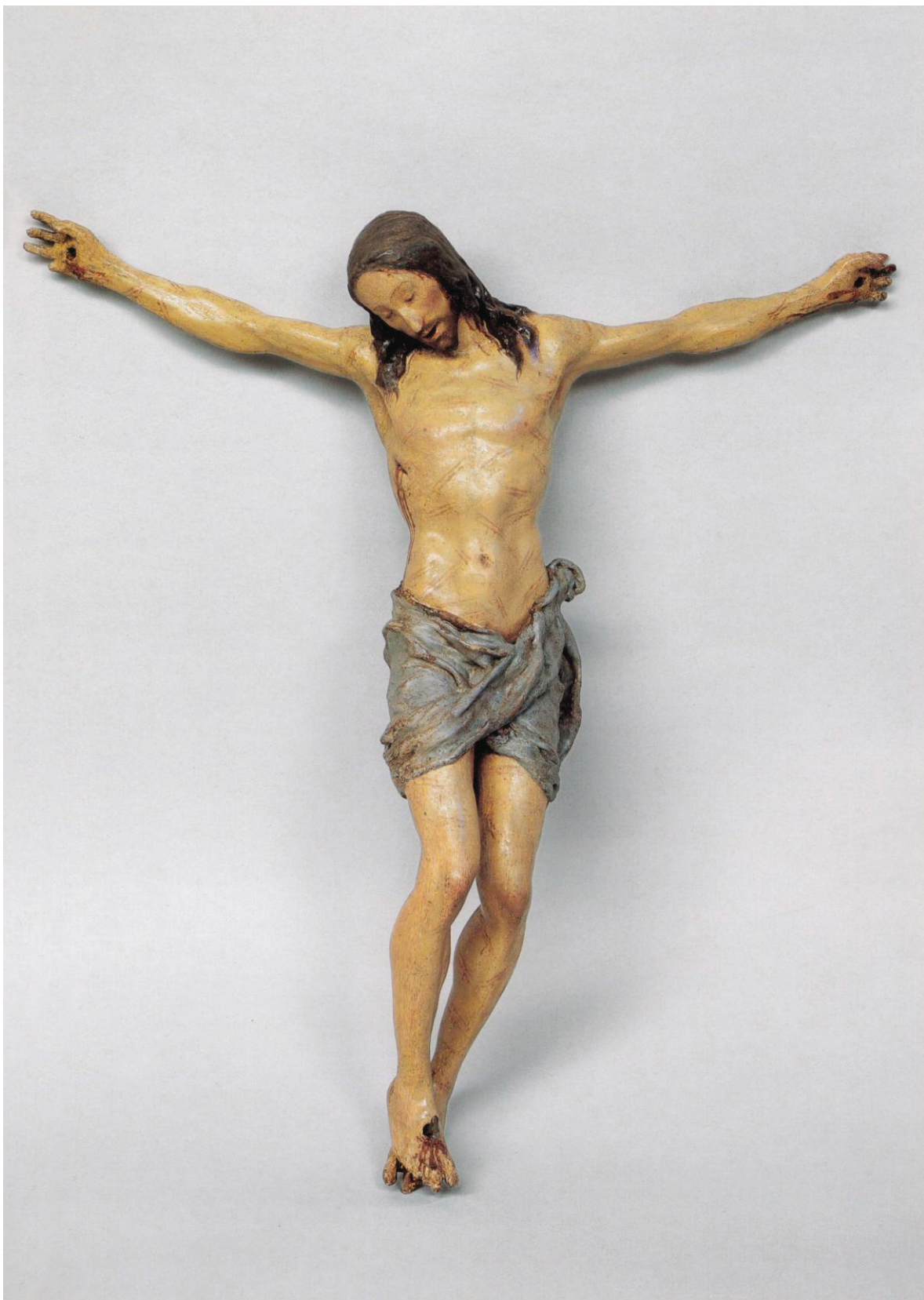


Fig. 480. Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (1485 circa). Firenze, Museo di San Marco.





Fig. 480. Benedetto da Maiano: *Maddalena dolente* (1485-1488 circa).  
New York, collezione privata (dalla *Pietà* già a Firenze, chiesa di Santa Maria Nipotecosa).

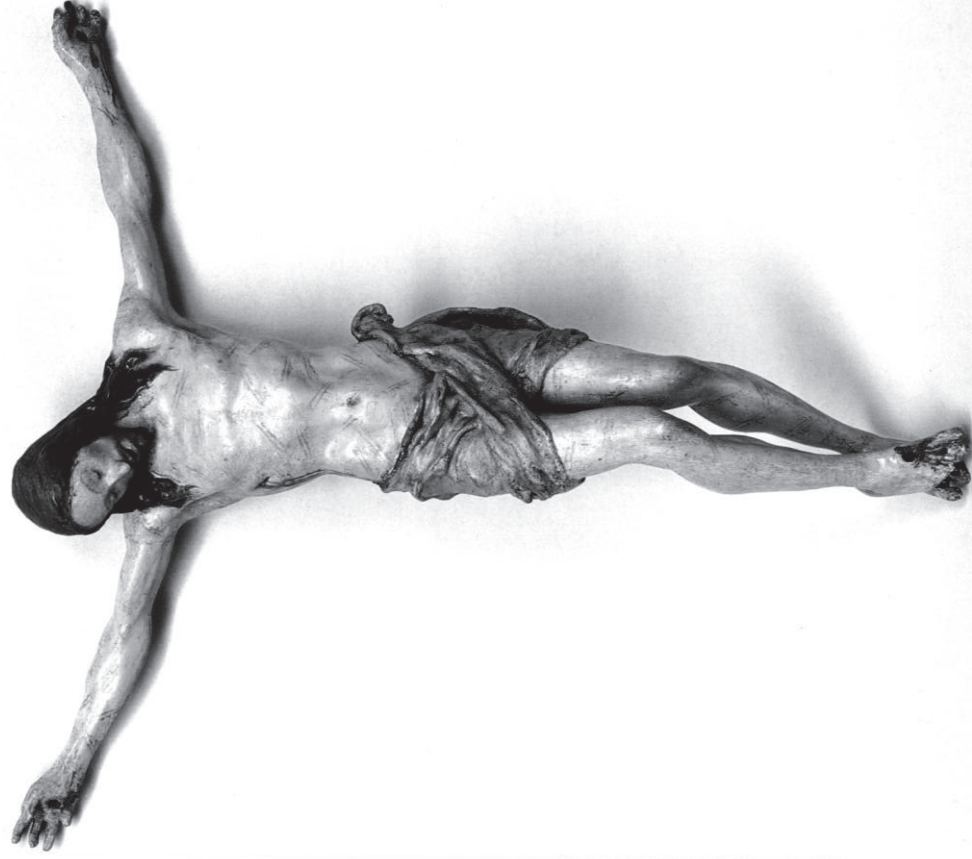


Fig. 483. Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (1485 circa). Firenze, Museo di San Marco.





Fig. 484. Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (1490 circa). Berlino, Bode Museum.



Fig. 485. Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (1490 circa). Firenze, chiesa di San Martino a Mensola.



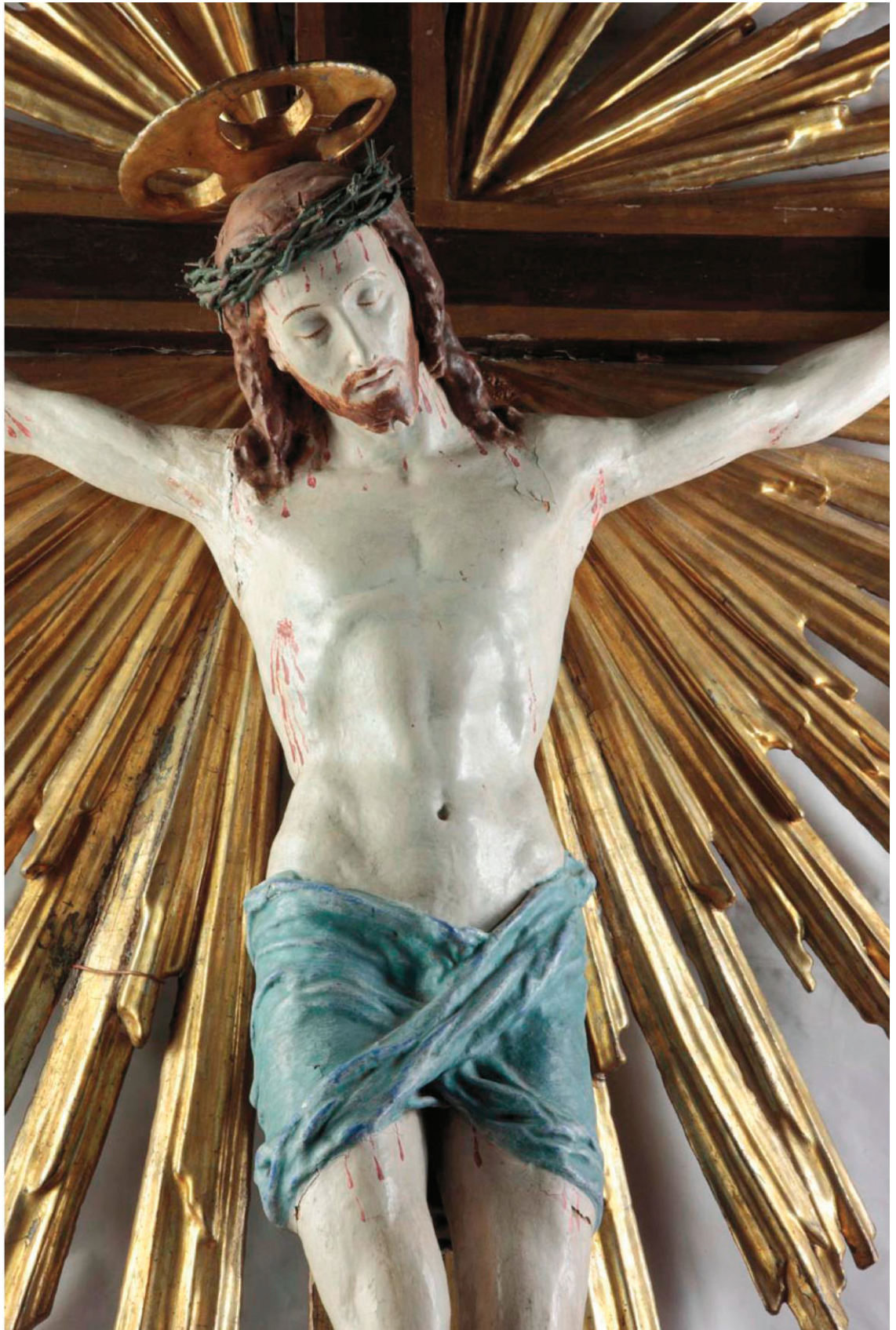


Fig. 486. Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (1490 circa). Firenze, chiesa di San Martino a Mensola.





Fig. 487. Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (1490 circa). Firenze, chiesa di San Martino a Mensola.



Fig. 488. Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (1488-1490 circa).  
San Gimignano (Siena), Museo Civico (dall'Ospedale di Santa Fina).



Fig. 489. Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (1490 circa).  
Firenze, chiesa di San Martino a Mensola.





Figg. 490-491. Seguace di Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (1500-1510). Firenze, chiesa di Santa Lucia de' Magnoli.





Figg. 492-494. Scultore prossimo a Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (ultimo lustro del Quattrocento).  
Firenze, Educatorio del Fuligno (Cenacolo).

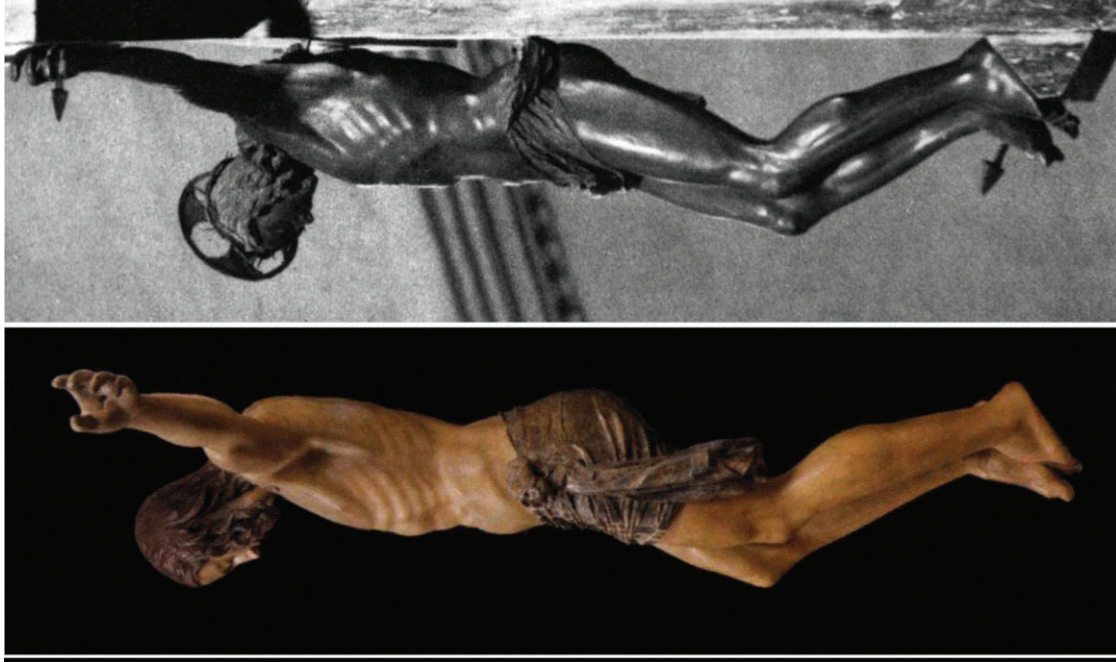
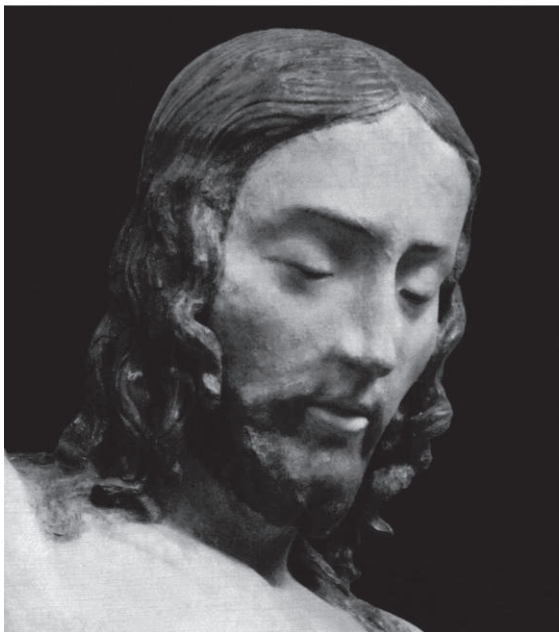
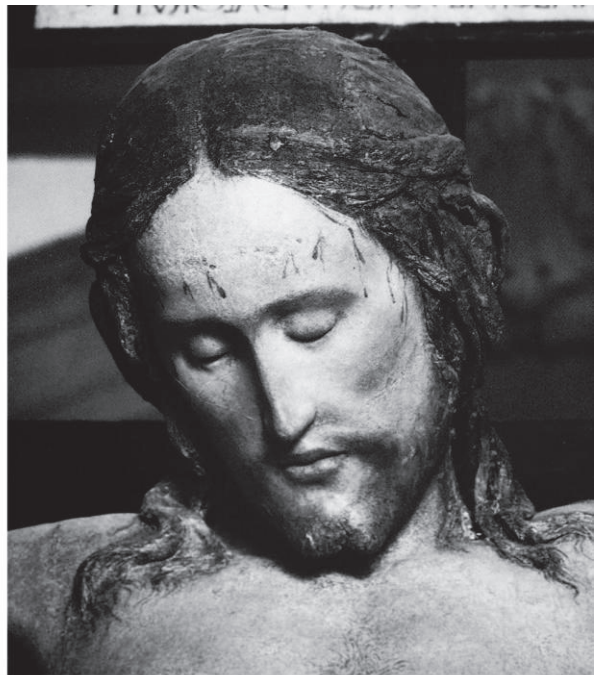


Fig. 495. Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (1495 circa).  
Firenze, Duomo di Santa Maria del Fiore.



Figg. 496-497. Scultore prossimo a Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (ultimo lustro del Quattrocento). Firenze, Educatorio del Fuligno (Cenacolo).





Figg. 498, 500. Scultore prossimo a Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (ultimo lustro del Quattrocento). Firenze, Educatorio del Fuligno (Cenacolo).

Fig. 499. Michelangelo: *Crocifisso* (1493-1494). Firenze, chiesa di Santo Spirito.

Fig. 501. Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (1488-1490 circa). San Gimignano (Siena), Museo Civico (dall'Ospedale di Santa Fina).



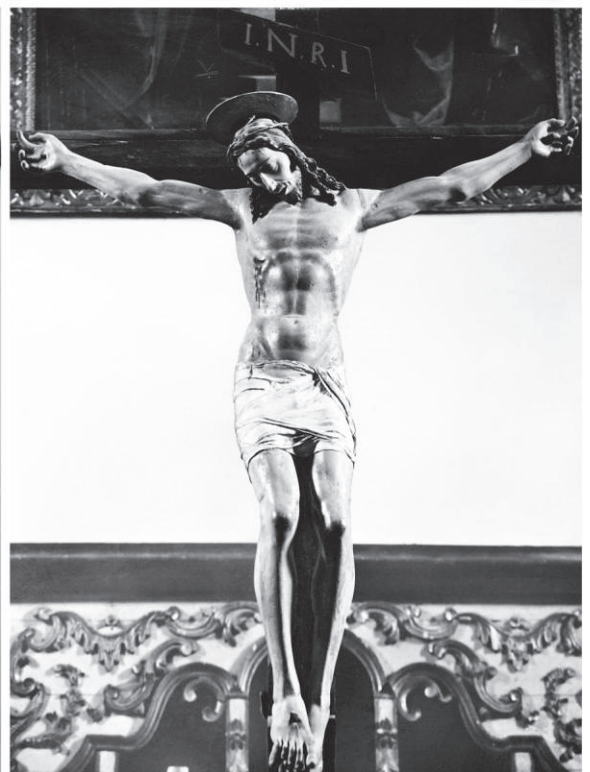
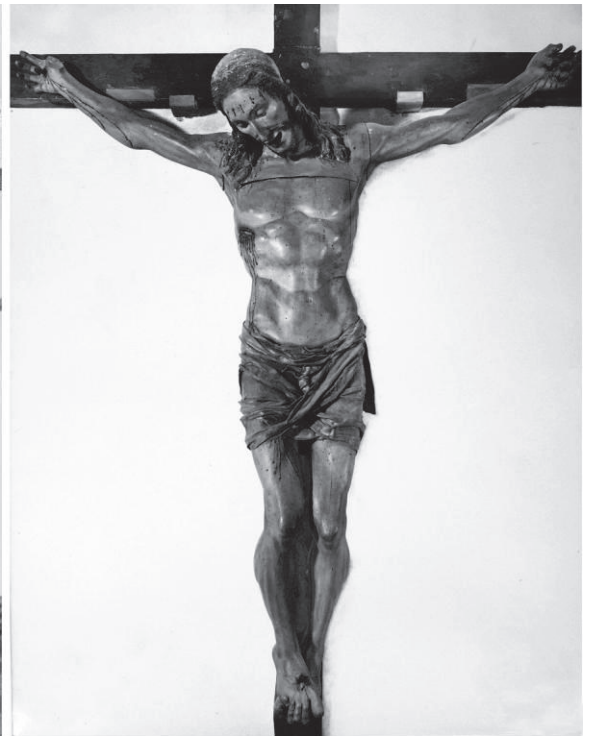
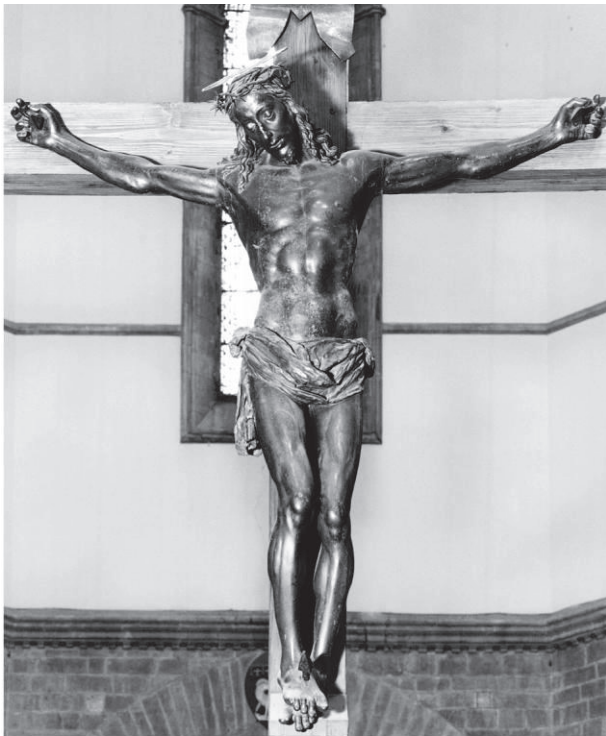


Fig. 502. Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (1495 circa).  
Firenze, Duomo di Santa Maria del Fiore.

Fig. 504. Seguace di Benedetto da Maiano:  
*Crocifisso* (1500-1510 circa).  
Firenze, chiesa di San Salvatore al Monte.

Fig. 503. Baccio da Montelupo: *Crocifisso* (1496).  
Firenze, convento di San Marco.

Fig. 505. Seguace di Baccio da Montelupo:  
*Crocifisso* (1495-1500 circa).  
Lizzano (Pistoia), pieve di Santa Maria Assunta.



Fig. 506. Scultore fiorentino: *Crocifisso* (1490-1500). Firenze, Istituto San Salvatore.

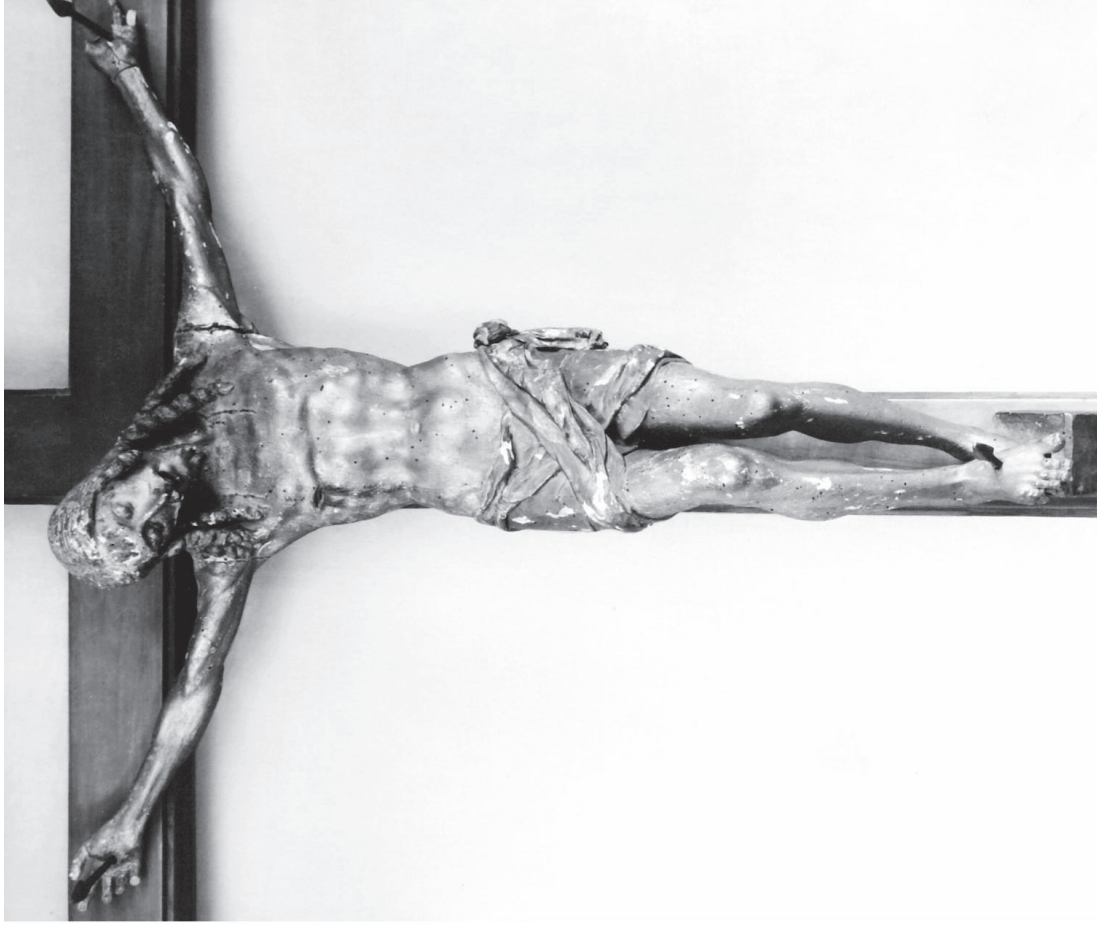


Fig. 507. Scultore fiorentino: *Crocifisso* (1495-1505). Firenze, chiesa di San Marco.



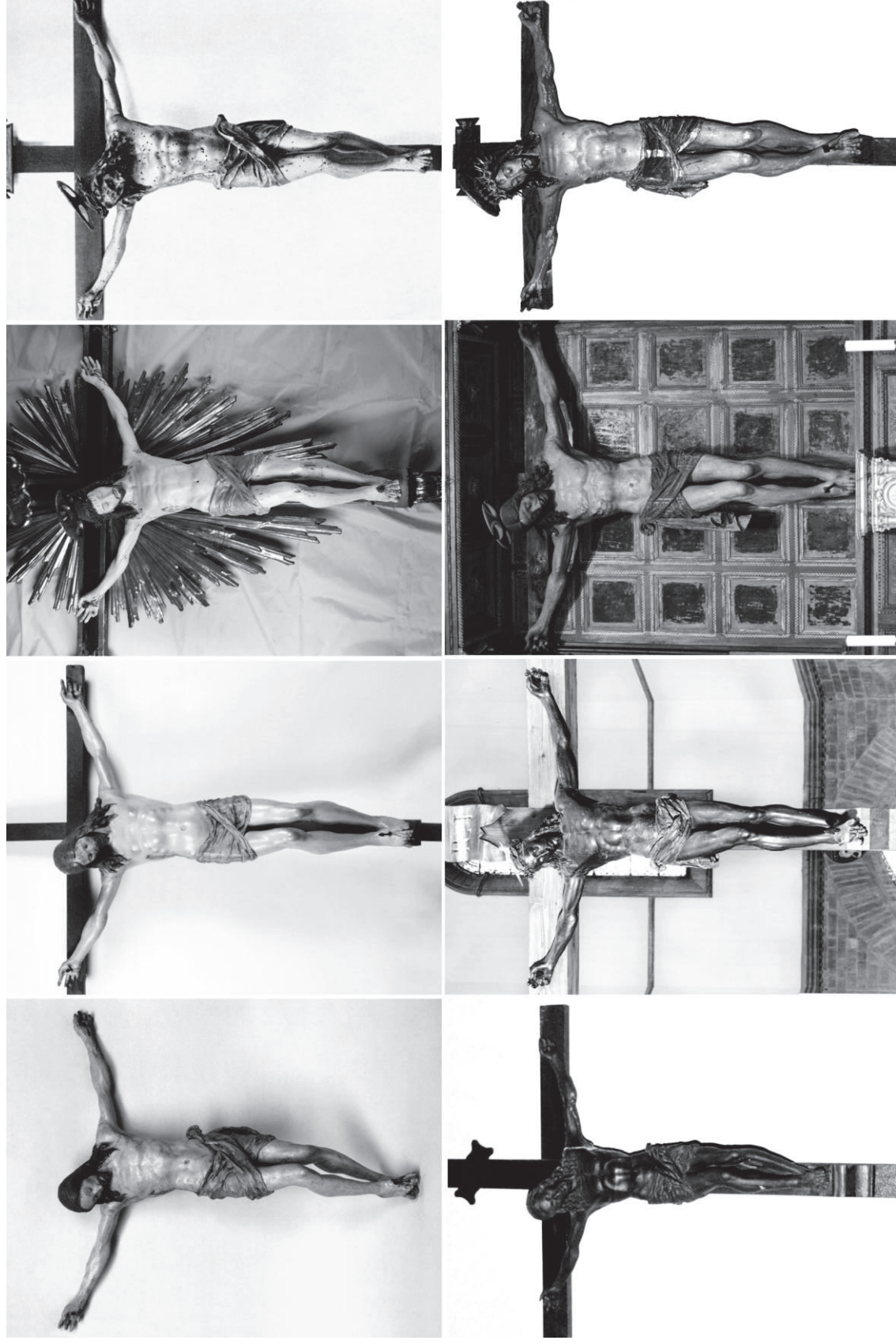


Fig. 508. Prospetto dei Crocifissi autografi di Benedetto da Maiano: **1**) Firenze, Museo di San Marco (1485 circa); **2**) San Gimignano (Siena), Museo Civico (1488-90 circa);

**3**) Firenze, chiesa di San Martino a Mensola (1490 circa); **4**) Berlino, Bode Museum (1490 circa); **5**) Firenze, Seminario Maggiore Arcivescovile (1490-1495 circa);

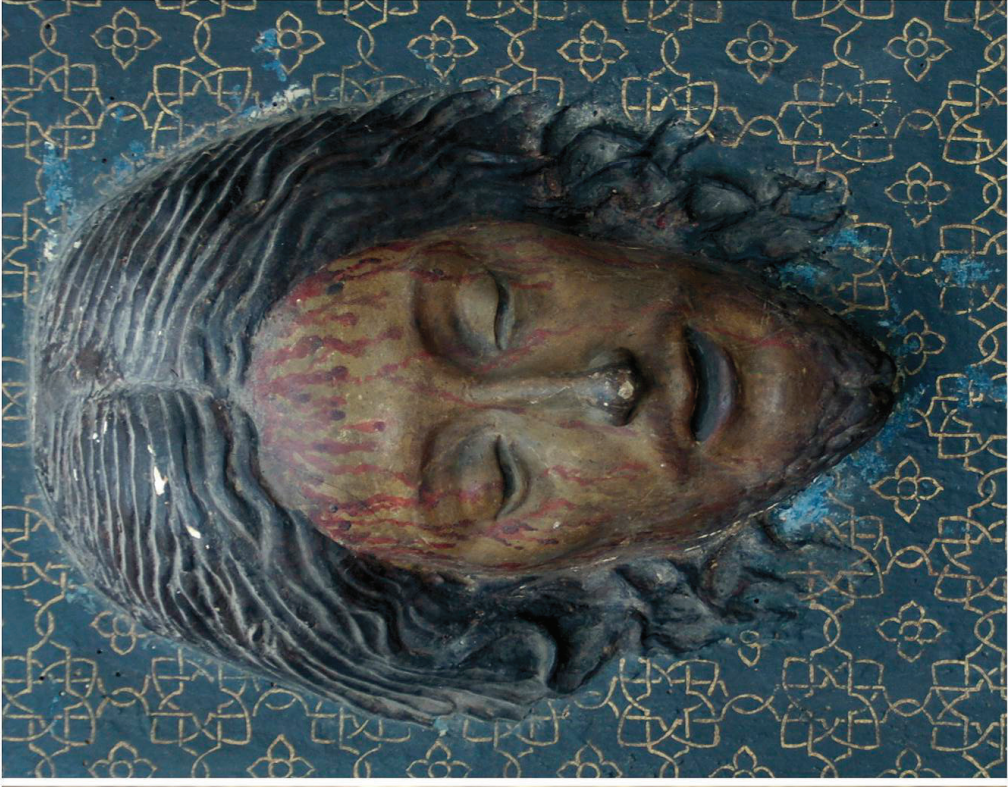
**6**) Firenze, Duomo di Santa Maria del Fiore (1495 circa); **7**) Ancarani (Perugia), chiesa di Santa Maria Bianca (1495 circa); **8**) Todiano (Perugia), chiesa di San Bartolomeo (1495 circa).





Fig. 509. Benedetto da Maiano: *Volto di Cristo* (1495 circa). Firenze, convento di Santa Maria del Carmine.





Figg. 510-512. Benedetto da Maiano: *Volto di Cristo* (1495 circa). Firenze, convento di Santa Maria del Carmine.





Figg. 513, 515. Benedetto da Maiano: *Volto di Cristo* (1495 circa). Firenze, convento di Santa Maria del Carmine.

Fig. 514. Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (1495 circa). Ancarani (Perugia), chiesa di Santa Maria Bianca.

Fig. 516. Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (1495 circa). Firenze, Duomo di Santa Maria del Fiore.





Fig. 517. Scultore fiorentino di fine Quattrocento - inizio Cinquecento: *Volto di Cristo*.  
Firenze, convento di San Gaggio.



Fig. 518. Scultore fiorentino: *Crocifisso* (primo quarto del Cinquecento).  
Mulazzo (Massa Carrara), chiesa di San Martino.



Fig. 519. Scultore fiorentino: *Crocifisso* (primo quarto del Cinquecento).  
Castelfiorentino (Firenze), chiesa di Santa Maria del Lungotuono a Dogana.





Fig. 520. Baccio da Montelupo: *Crocifisso* (1496). Firenze, convento di San Marco.





Fig. 521. Baccio da Montelupo: *Crocifisso* (1496). Firenze, convento di San Marco.





Fig. 522. Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (1495 circa).  
Firenze, Duomo di Santa Maria del Fiore.

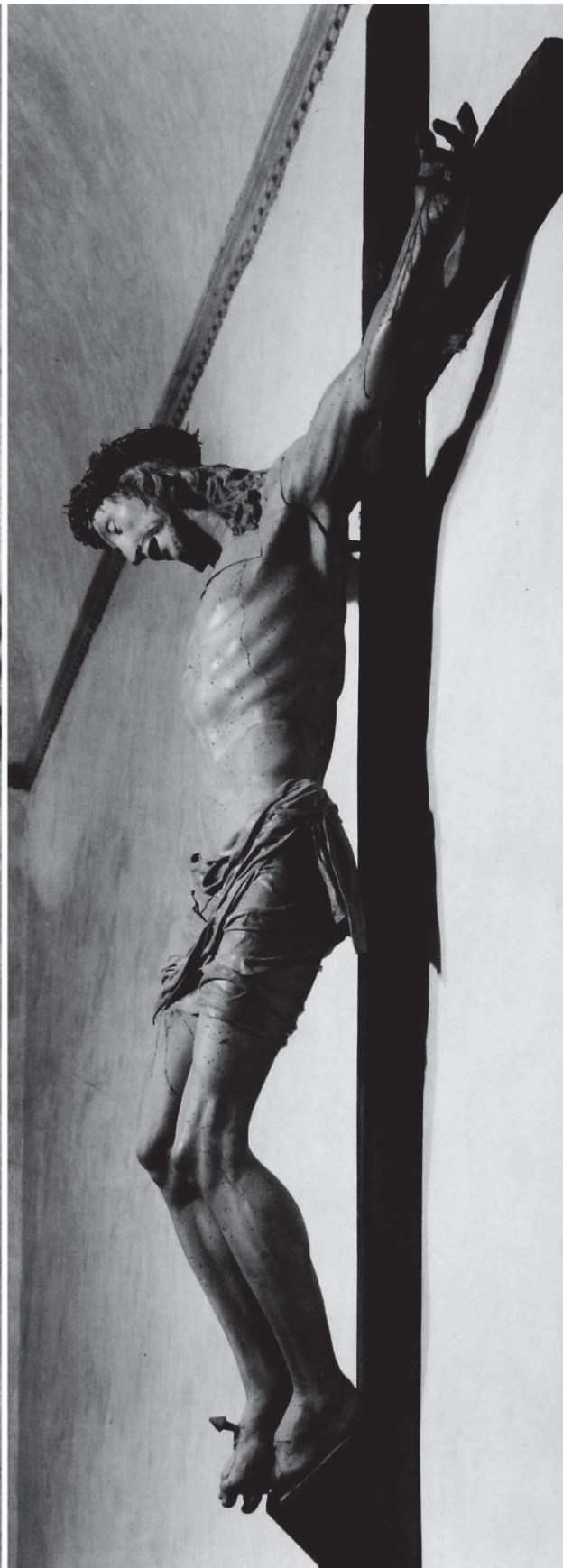


Fig. 523. Baccio da Montelupo: *Crocifisso* (1496).  
Firenze, convento di San Marco.



Fig. 524. Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (1495 circa). Firenze, Duomo di Santa Maria del Fiore.

Figg. 525, 527. Baccio da Montelupo: *Crocifisso* (1496). Firenze, convento di San Marco.

Fig. 526. Baccio da Montelupo: *Madonna dolente* (1495) (part. dal *Compianto* Bolognini). Bologna, Museo di San Domenico.





Fig. 528. Baccio da Montelupo: *Crocifisso* (1496).  
Firenze, convento di San Marco.

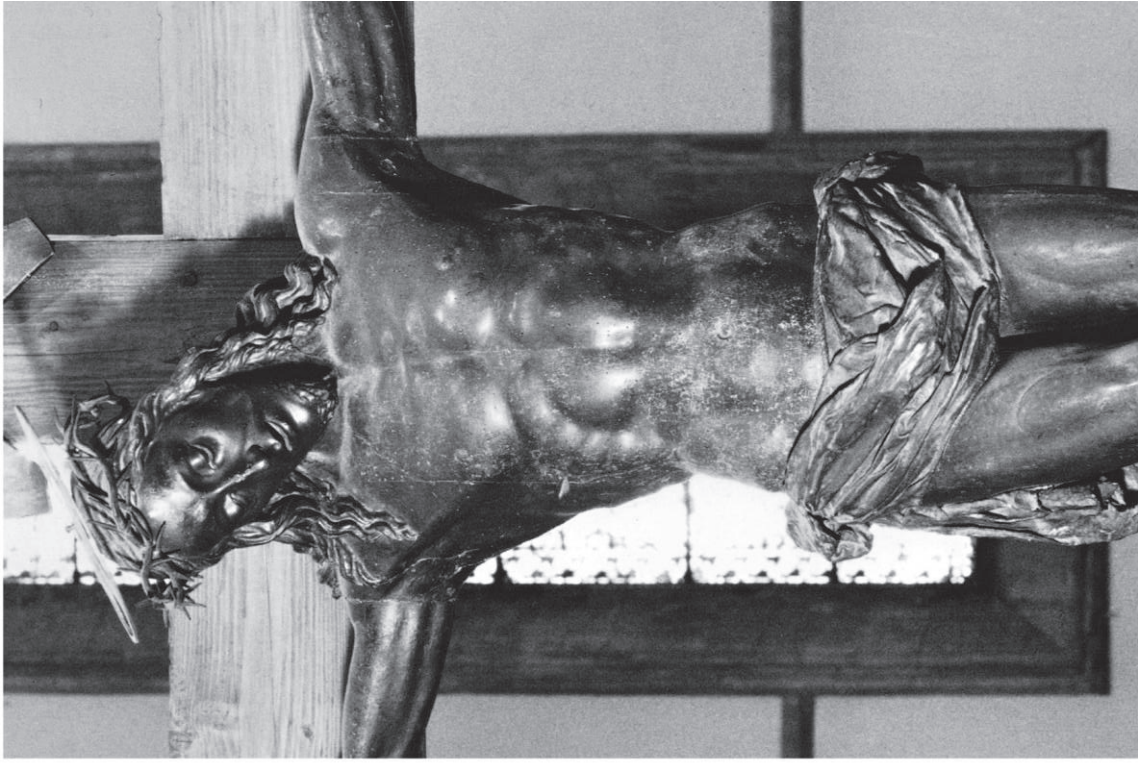


Fig. 529. Benedetto da Maiano: *Crocifisso* (1495 circa).  
Firenze, Duomo di Santa Maria del Fiore.

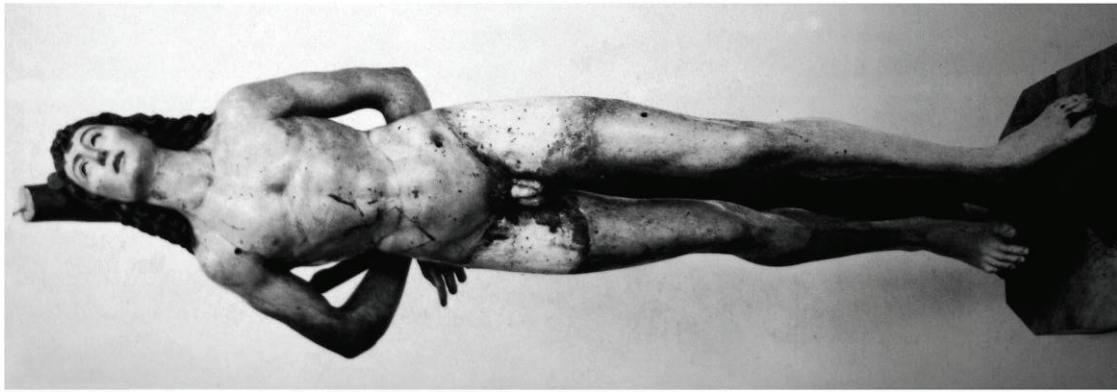


Fig. 530, Baccio da Montelupo: *San Sebastiano* (ultimo lustro del Quattrocento). Bologna, chiesa di Santa Maria al Baraccano.

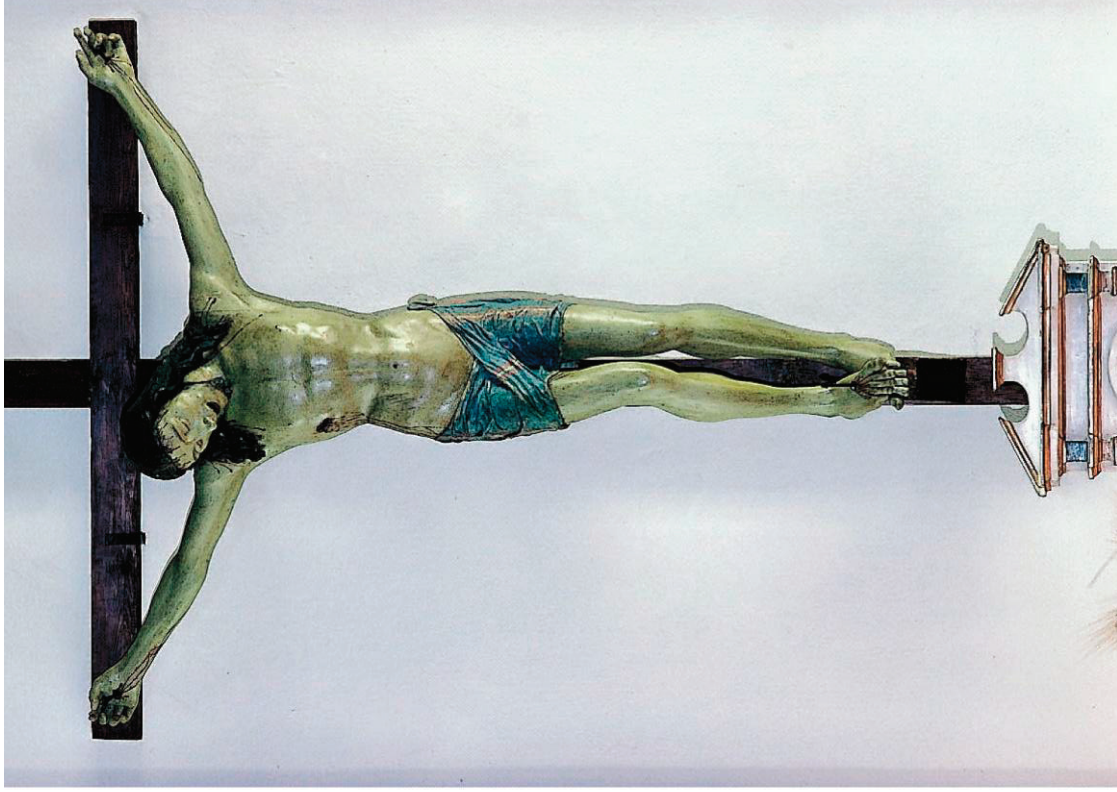


Fig. 531, Baccio da Montelupo: *Crocifisso* (1500 circa). Settimello (Firenze), chiesa di Santa Lucia.





Figg. 532-533. Scultore fiorentino: *Crocifisso* (prima metà del Cinquecento).  
Firenze, Basilica di Santa Maria Novella (già attribuito a Baccio da Montelupo).



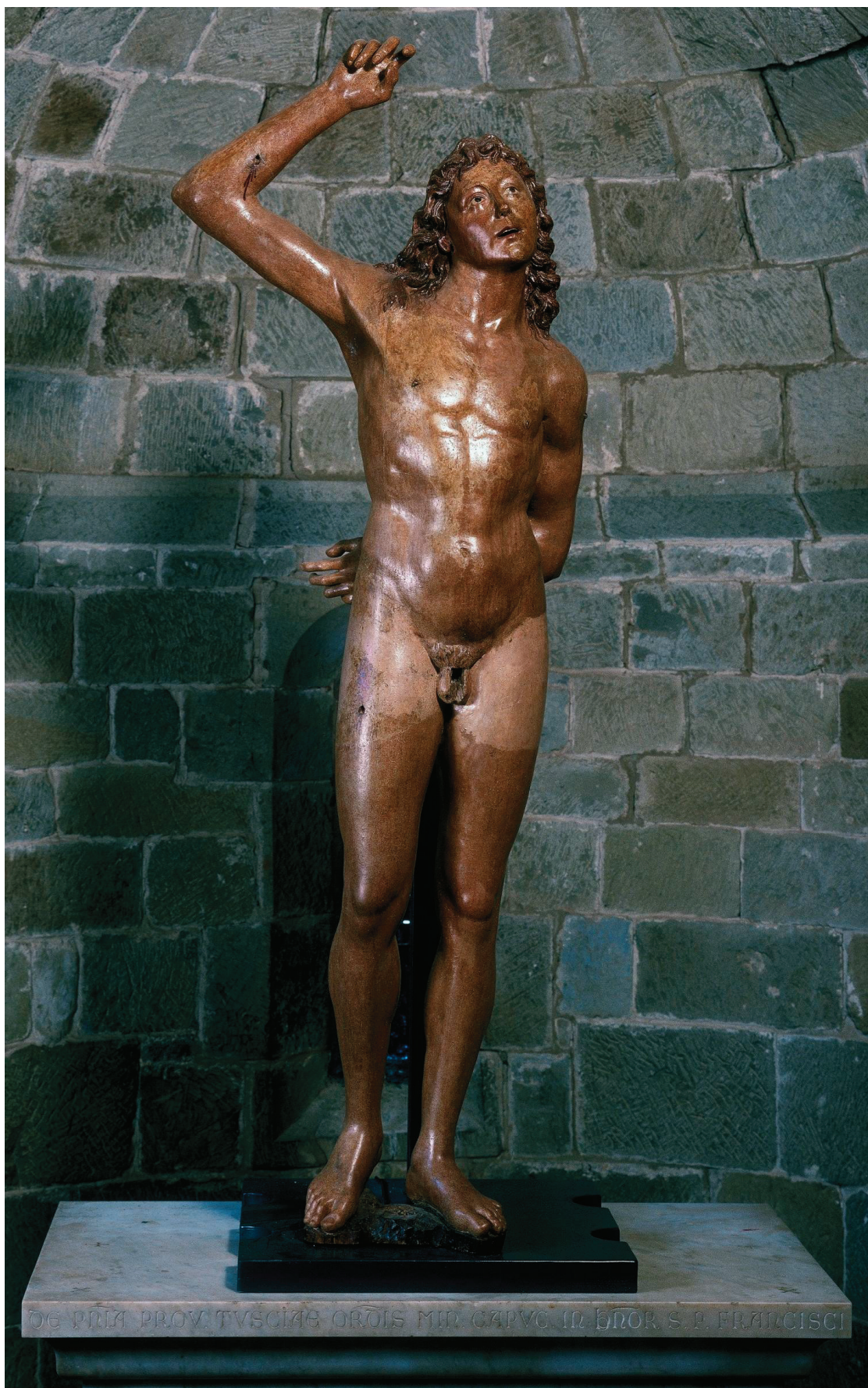


Fig. 534. Baccio da Montelupo: *San Sebastiano* (1506). Firenze, Abbazia di San Godenzo.





Figg. 535, 539. Baccio da Montelupo: *San Sebastiano* (1506).  
Firenze, Abbazia di San Godenzo.

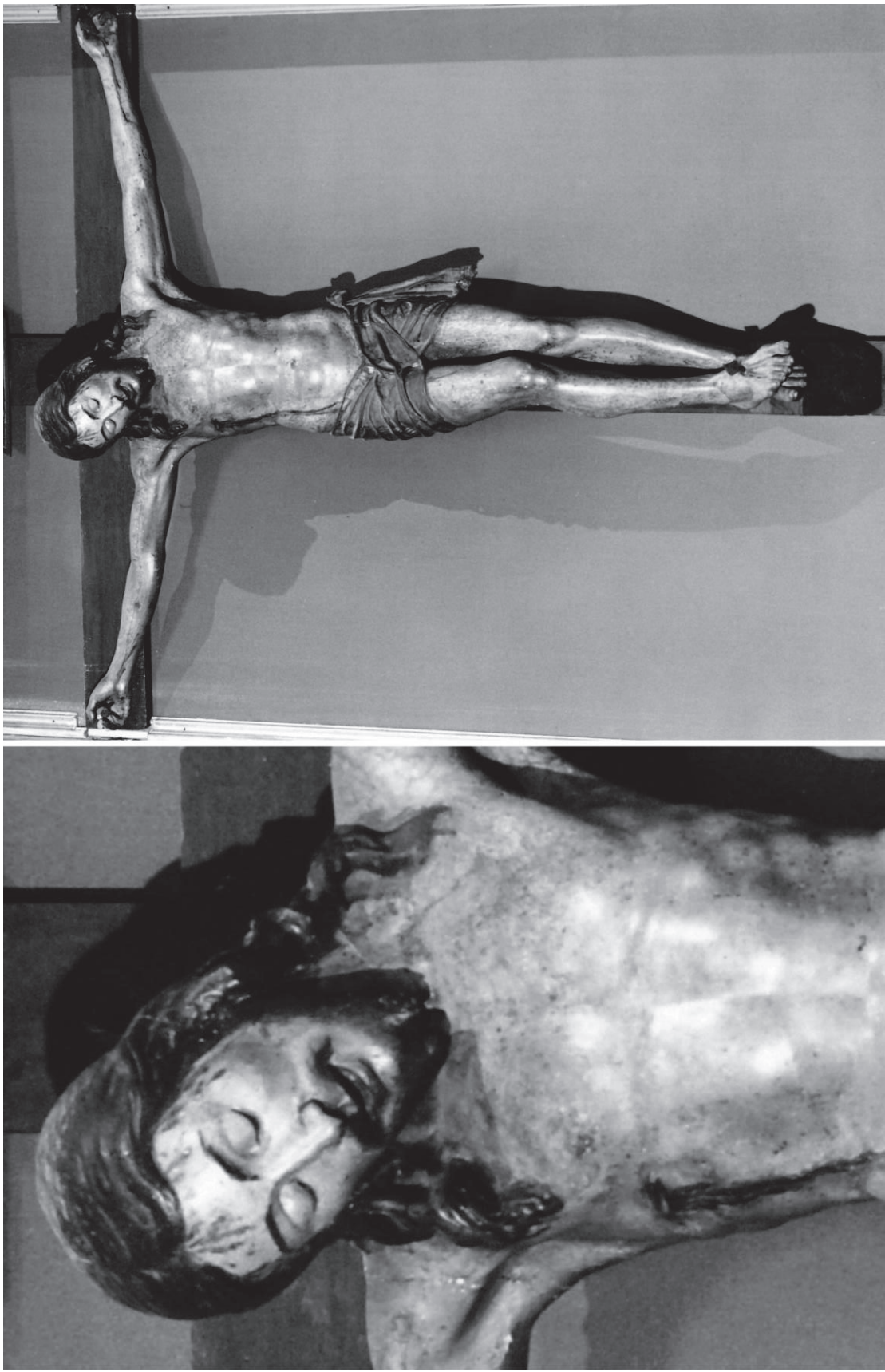


Figg. 536, 538. Baccio da Montelupo: *San Sebastiano* (ultimo lustro del Quattrocento).  
Bologna, chiesa di Santa Maria al Baraccano.



Fig. 537. Baccio da Montelupo: *Crocifisso* (1500 circa).  
Firenze, chiesa di Santa Lucia a Settimello.





Figg. 540-541. Baccio da Montelupo: *Crocifisso* (1510-1515 circa). Arezzo, Badia delle Sante Fiora e Lucilla.





Figg. 542-543. Baccio da Montelupo: *San Giovanni evangelista* (1515). Firenze, Orsanmichele.



Figg. 544-545. Baccio da Montelupo: *Crocifisso* (1500-1510). Collezione privata.



Fig. 546. Baccio da Montelupo: *Crocifisso* (1510-1515 circa). Arezzo, Badia delle Sante Fiora e Lucilla.

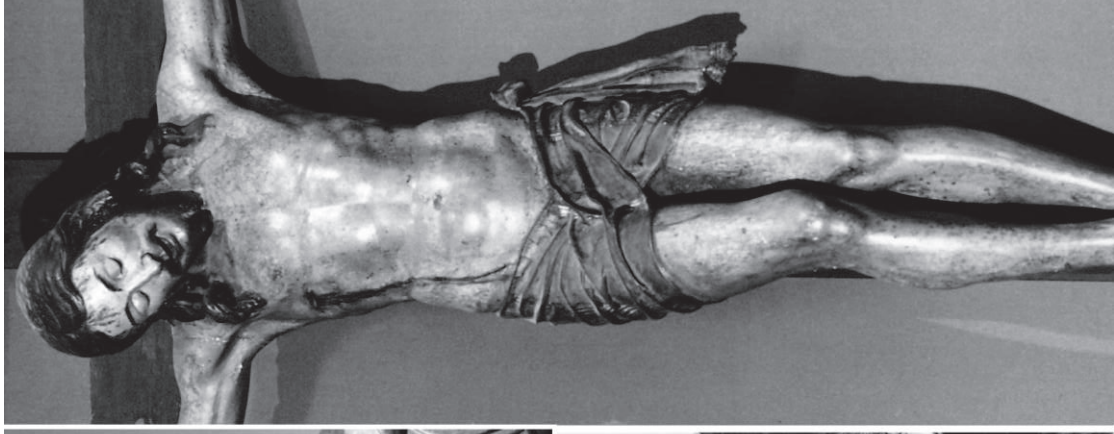


Fig. 547. Baccio da Montelupo: *San Giovanni evangelista* (1515). Firenze, Orsanmichele.





Figg. 548-549. Baccio da Montelupo: *Crocifisso* (*ante* 1518). Lucca, Cattedrale di San Martino (dalla chiesa di San Cristoforo).





Fig. 550. Baccio da Montelupo: *Effusio sanguinis* (1518-1519) (part. *Tabernacolo del Sacramento*). Segromigno Monte (Lucca), chiesa di San Lorenzo.



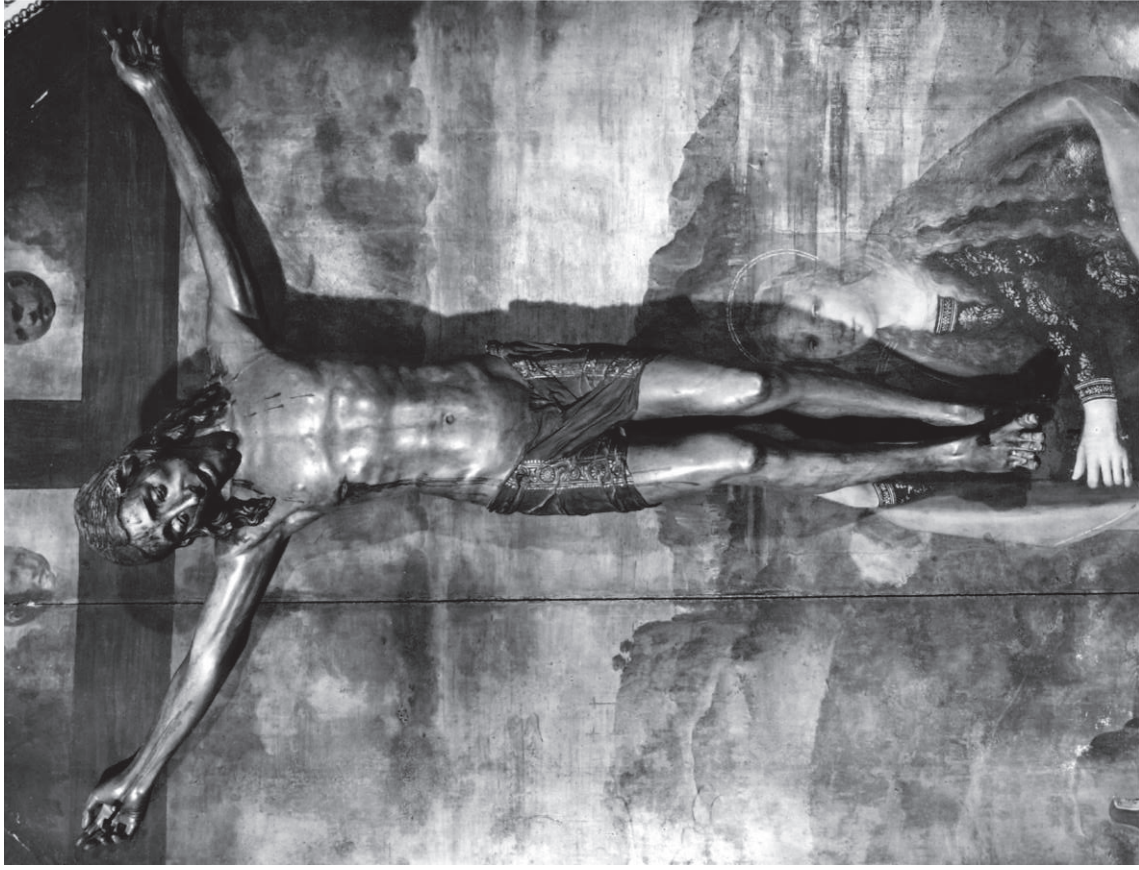
Fig. 551. Prospetto dei Crocifissi autografi di Baccio da Montelupo: **1)** Firenze, convento di San Marco (1496); **2)** Settimello (Firenze), chiesa di Santa Lucia (1500 circa); **3)** Arezzo, Badia delle Sante Fiora e Lucilla (1510-1515 circa); **4)** Lucca, Cattedrale di San Martino (*ante* 1518).





Fig. 552. Baccio da Montelupo (?): *Crocifisso* (1515 circa). Firenze, chiesa di Nostra Signora del Sacro Cuore.





Figg. 553-554. Seguace di Baccio da Montelupo: *Crocifisso* (1510 circa). Firenze, Conservatorio delle Montalve presso Villa la Quiete.





Figg. 555-556. Seguace di Baccio da Montelupo: *Crocifisso* (1505-1510 circa). San Casciano Val di Pesa (Firenze), Collegiata di San Cassiano.





Fig. 557. Scultore fiorentino: *Crocifisso* (primo quarto del Cinquecento).  
Firenze, chiesa di San Giuseppe.



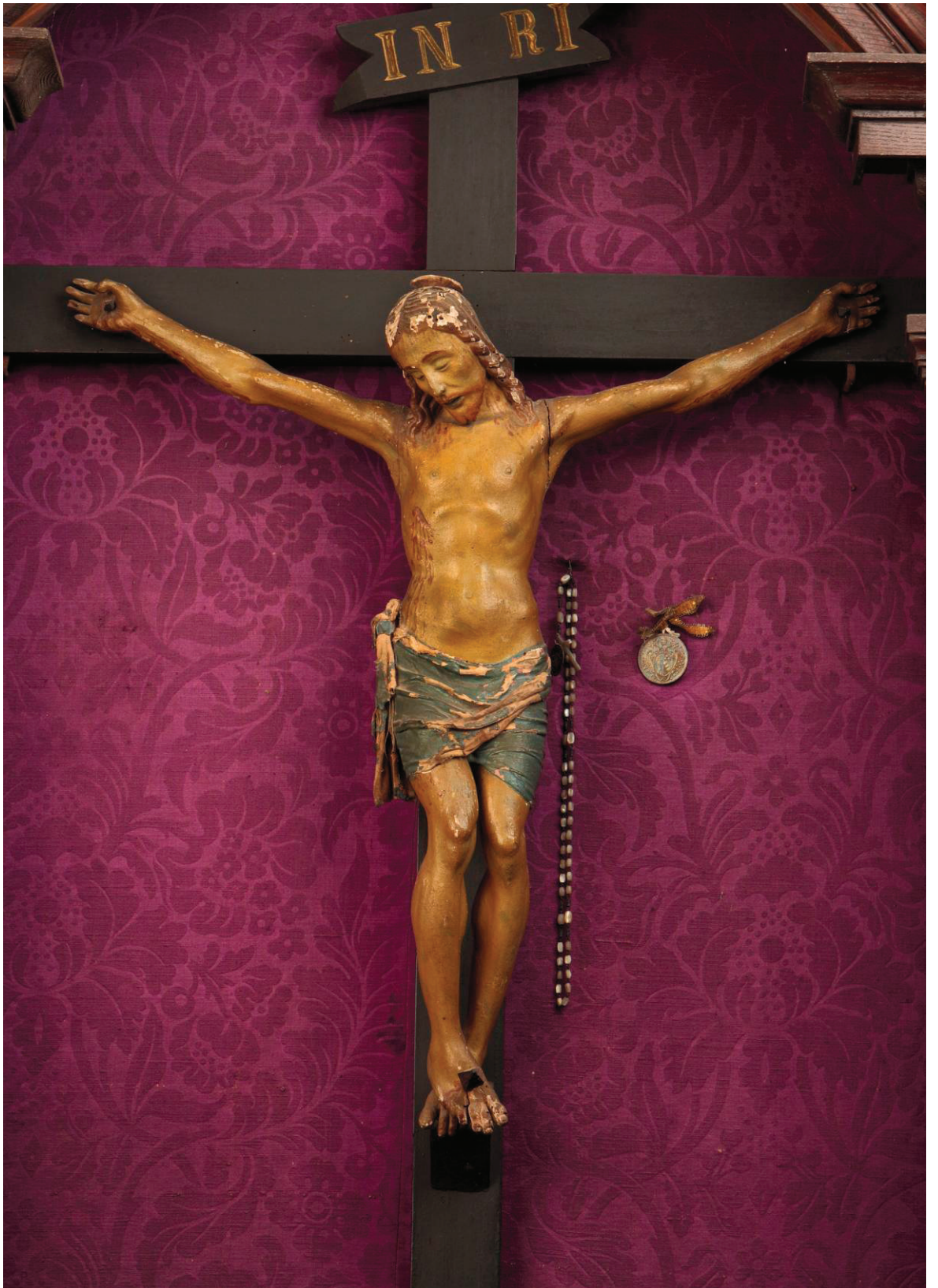
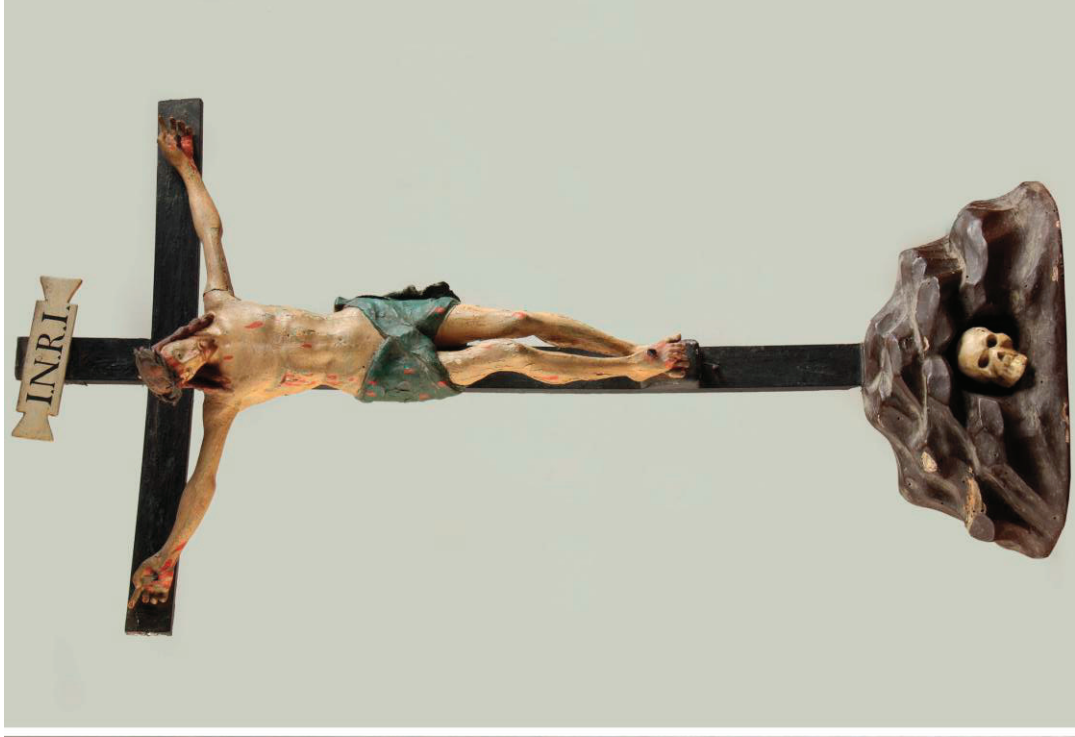


Fig. 558. Scultore fiorentino: *Crocifisso* (1500-1505 circa).  
Firenzuola (Firenze), chiesa di San Matteo a Covigliaio.





Figg. 559-560. Scultore fiorentino: *Crocifisso* (1500-1505 circa). Firenzuola (Firenze), chiesa di San Matteo a Covigliaio.



Figg. 561-562. Bottega di Baccio da Montelupo: *Crocifisso* (ultimo lustro del Quattrocento). Firenze, chiesa di San Leone Magno.





Fig. 563. Maestri della cornice del Tondo Doni (Domenico del Tasso e figli): *Crocifisso* (1505-1510 circa). Montepulciano (Siena), oratorio di Sant'Emidio (sede del Museo dell'Arciconfraternita della Misericordia).



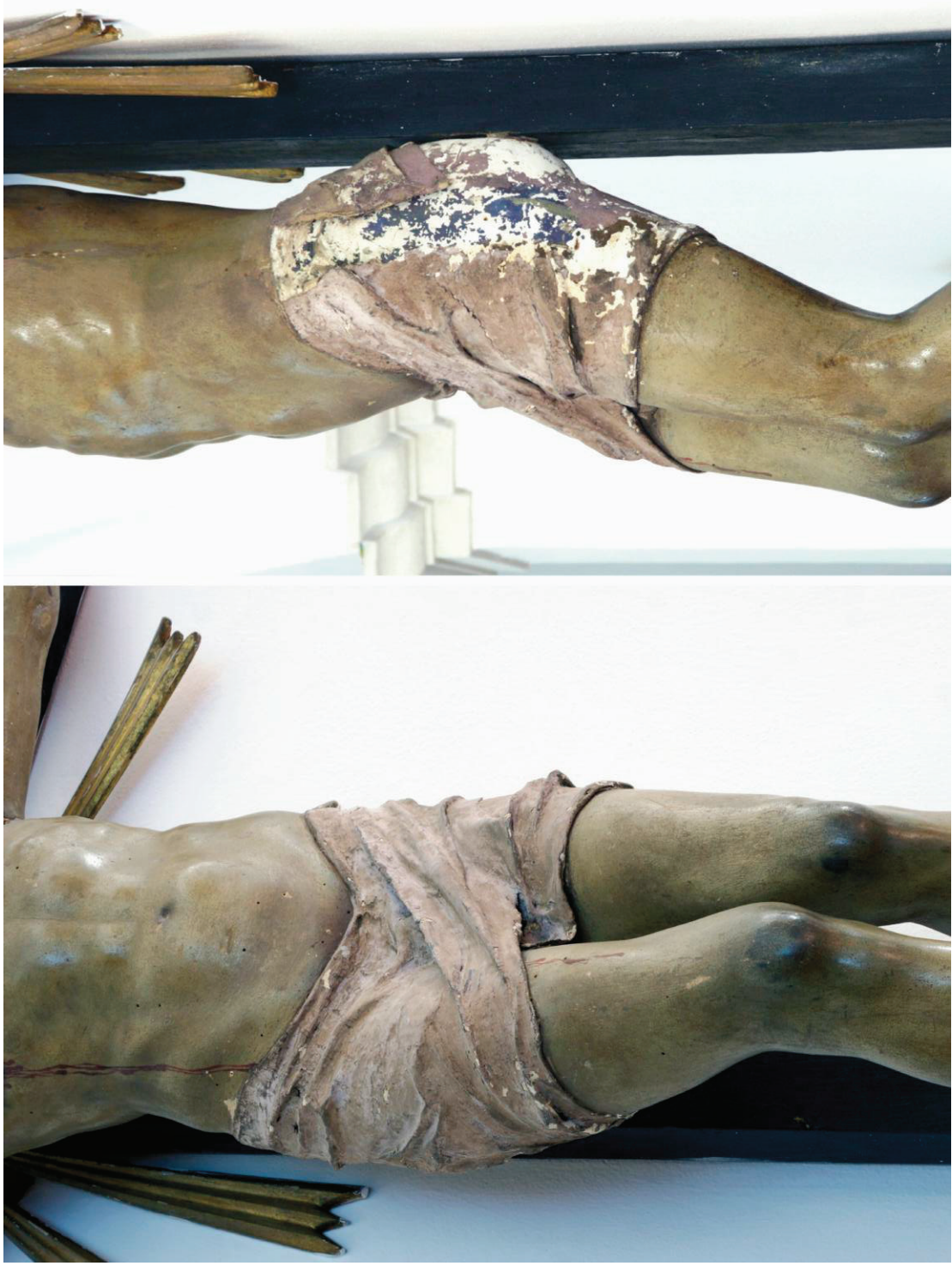
Figg. 564-565. Maestri della cornice del Tondo Doni (Domenico del Tasso e figli): *Crocifisso* (1505-1510 circa). Montepulciano (Siena), oratorio di Sant'Emidio.





Fig. 566. Maestri della cornice del Tondo Doni (Domenico del Tasso e figli): *Crocifisso* (1505-1510 circa). Montepulciano (Siena), oratorio di Sant'Emidio.





Figg. 567-568. Maestri della cornice del Tondo Doni (Domenico del Tasso e figli): *Crocifisso* (1500-1505 circa) (part. perizoma). Montepulciano (Siena), oratorio di Sant'Emidio.



Figg. 569. Michelangelo Buonarroti: *Tondo Doni (Sacra Famiglia con San Giovannino)* (1504 circa). Firenze, Galleria degli Uffizi.





Figg. 570-572. Maestri della cornice del Tondo Doni (Domenico del Tasso e figli): *Protomi di Cristo e Profeti* (1504 circa) (part. cornice del *Tondo Doni*). Firenze, Galleria degli Uffizi.





Fig. 573. Baccio da Montelupo: *San Sebastiano* (1506).  
Firenze, Abbazia di San Godenzo.



Figg. 574-575. Maestri della cornice del Tondo Doni (Domenico del Tasso e figli):  
*Protomi di Sibille* (1504 circa) (part. cornice del *Tondo Doni*). Firenze, Galleria degli Uffizi.





Figg. 576-577. Maestri della cornice del Tondo Doni (Domenico del Tasso e figli):  
*Protome di Sibilla* (1504 circa) (part. cornice, *Sibilla* di sinistra). Firenze, Galleria degli Uffizi.

Figg. 578-579. Francesco e Marco di Domenico del Tasso:  
*Protome d'Angelo* (1501-1502) (part. coro ligneo). Firenze, Badia fiorentina.





Figg. 580, 582. Maestri della cornice del Tondo Doni (Domenico del Tasso e figli):  
*Crocifisso* (1505-1510 circa). Montepulciano (Siena), oratorio di Sant'Emidio.

Figg. 581, 583. Maestri della cornice del Tondo Doni (Domenico del Tasso e figli):  
*Protome di Profeta* (1504 circa) (part. cornice, *Profeta* di sinistra). Firenze, Galleria degli Uffizi.

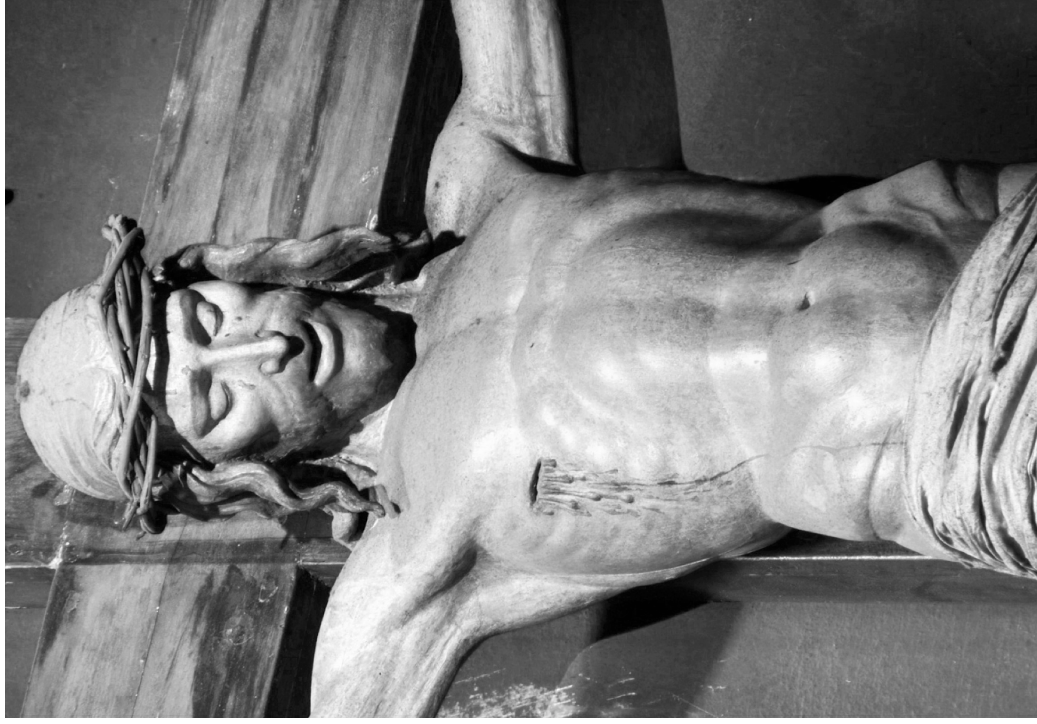




Fig. 584. Maestri della cornice del Tondo Doni (Domenico del Tasso e figli): *Protome di Cristo* (1504 circa) (part. cornice). Firenze, Galleria degli Uffizi.

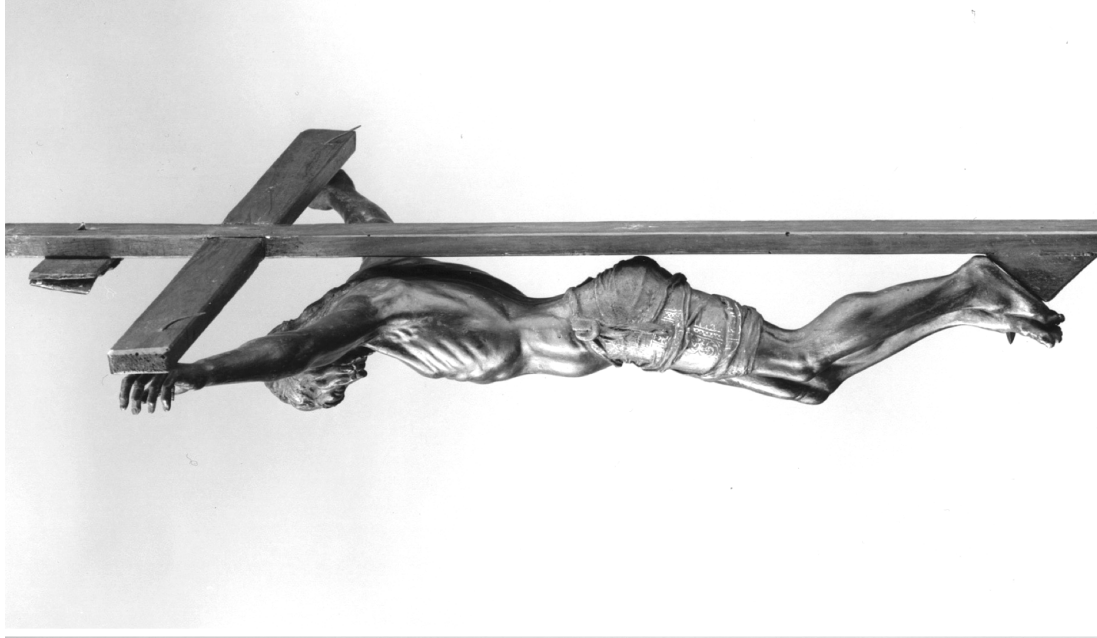
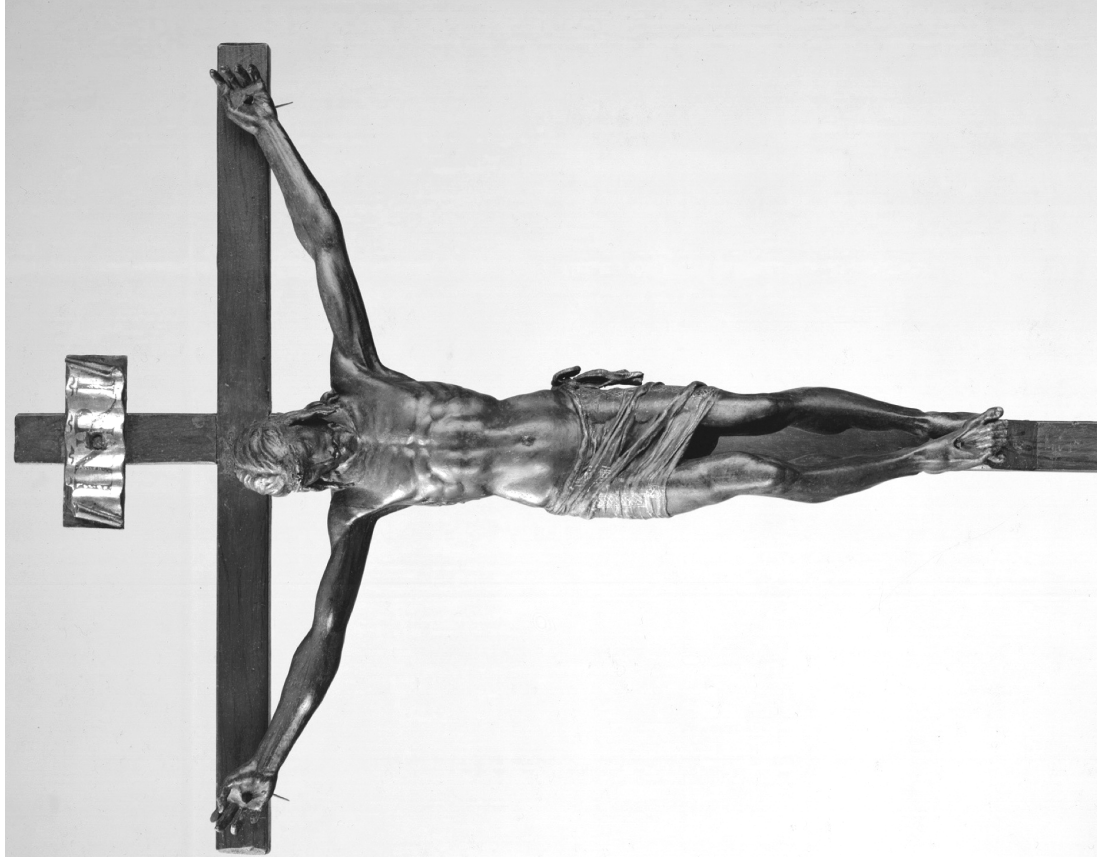


Fig. 585. Maestri della cornice del Tondo Doni (Domenico del Tasso e figli): *Crocifisso* (1505-1510 circa). Montepulciano (Siena), oratorio di Sant'Emidio.



Figg. 586-587. Giuliano da Sangallo: *Crocifisso* (1481-1482). Firenze, chiesa della Santissima Annunziata.





Figg. 588-589. Giuliano da Sangallo: *Crocifisso* (nono decennio del Quattrocento). Collezione privata.





Fig. 590. Giuliano da Sangallo: *Crocifisso* (1481-1482).  
Firenze, chiesa della Santissima Annunziata.



Fig. 591. Giuliano da Sangallo: *Crocifisso* (nono decennio del Quattrocento).  
Collezione privata.



Fig. 592. Antonio del Pollaiuolo: *Crocifisso* (1470-1480).  
Firenze, basilica di San Lorenzo (dalla chiesa di San Basilio degli Ermini).

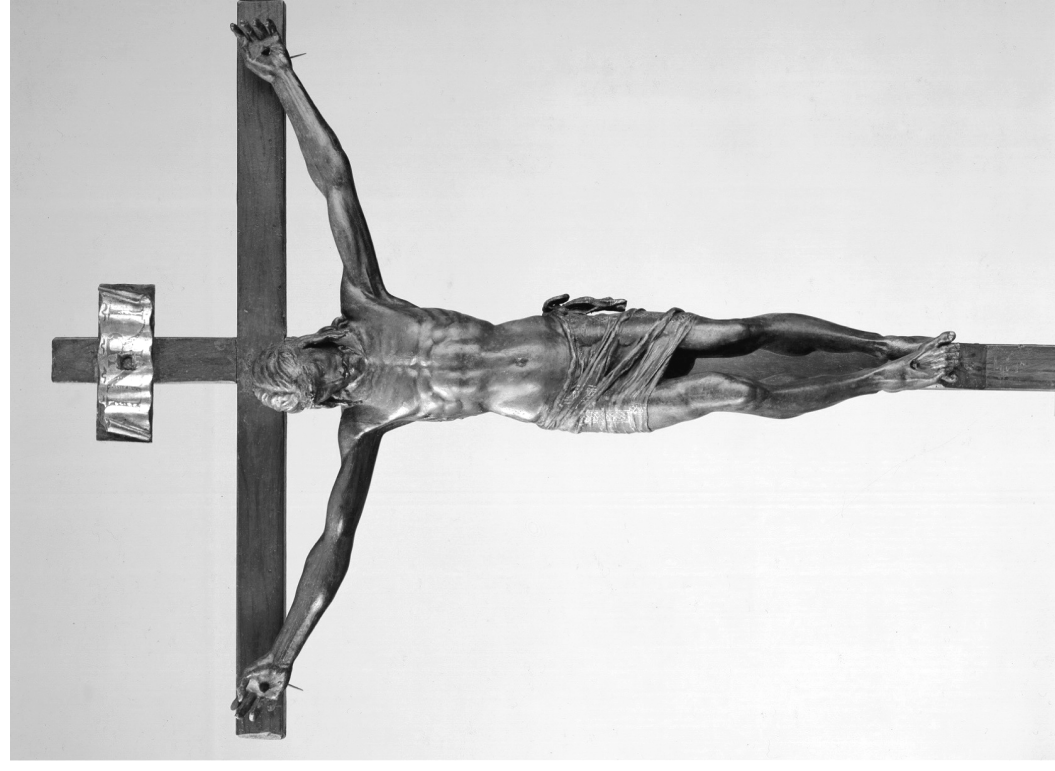


Fig. 593. Giuliano da Sangallo: *Crocifisso* (nono decennio del Quattrocento).  
Collezione privata.





Fig. 594. Antonio del Pollaiuolo: *Dieci nudi in battaglia* (1465-1470 circa). Cleveland, The Cleveland Museum of Art.

Fig. 595. Antonio del Pollaiuolo: *Ercole e l'Idra* (1470-1480 circa). Firenze, Galleria degli Uffizi.

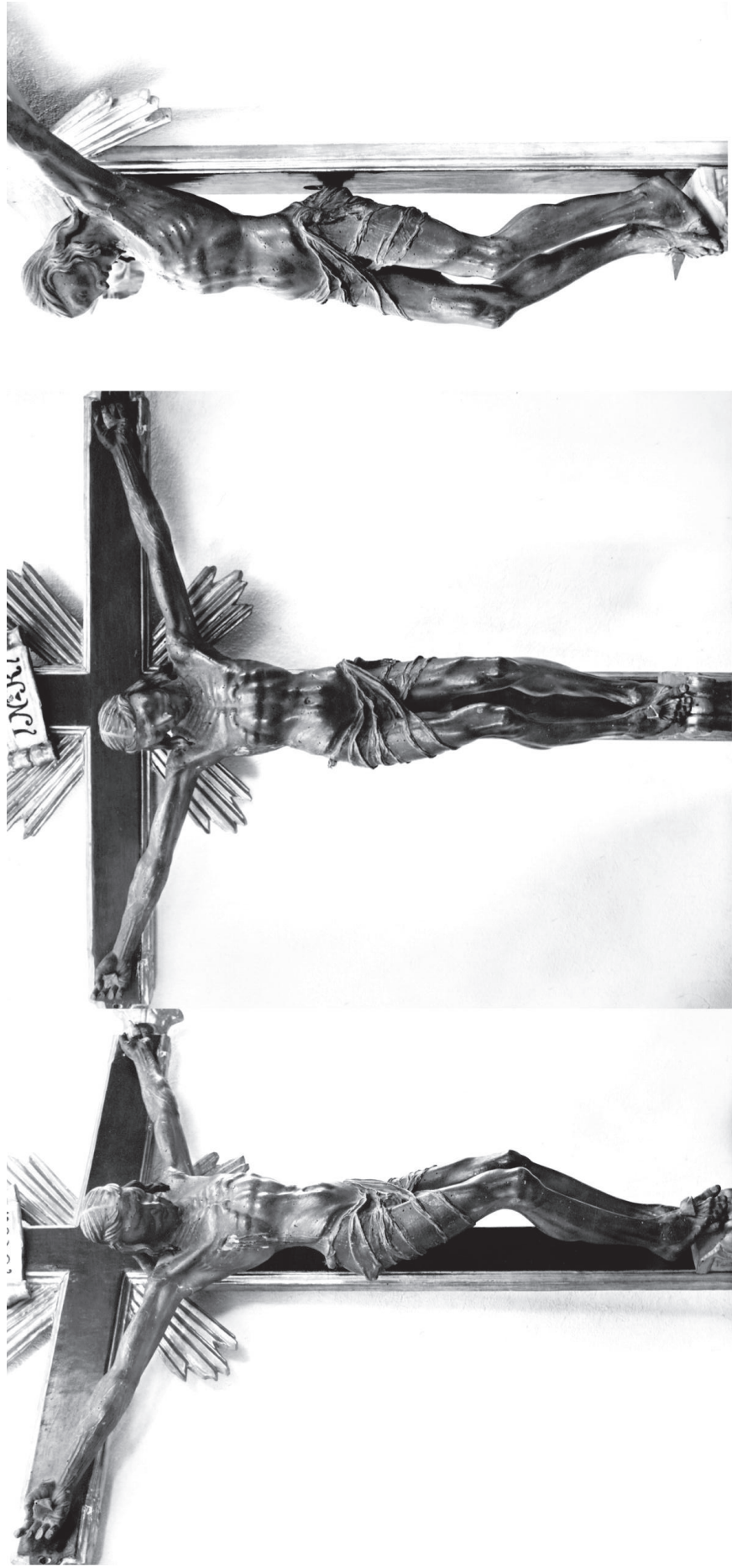
Fig. 596. Giuliano da Sangallo: *Figura di poeta o filosofo* (Lucrezio?) (1485 circa). Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

Fig. 597. Antonio del Pollaiuolo: *Milone di Crotone* (1465 circa). Parigi, Museo del Louvre.





Fig. 598. Giuliano da Sangallo: *Crocifisso* (ultimo decennio del Quattrocento).  
Careggi (Firenze), convento delle Oblate Ospitaliere Francescane (dal complesso di Santa Maria Nuova) .



Figg. 599-601. Giuliano da Sangallo e bottega: *Crocifisso* (ultimo decennio del Quattrocento). Monterchi (Arezzo), chiesa parrocchiale.

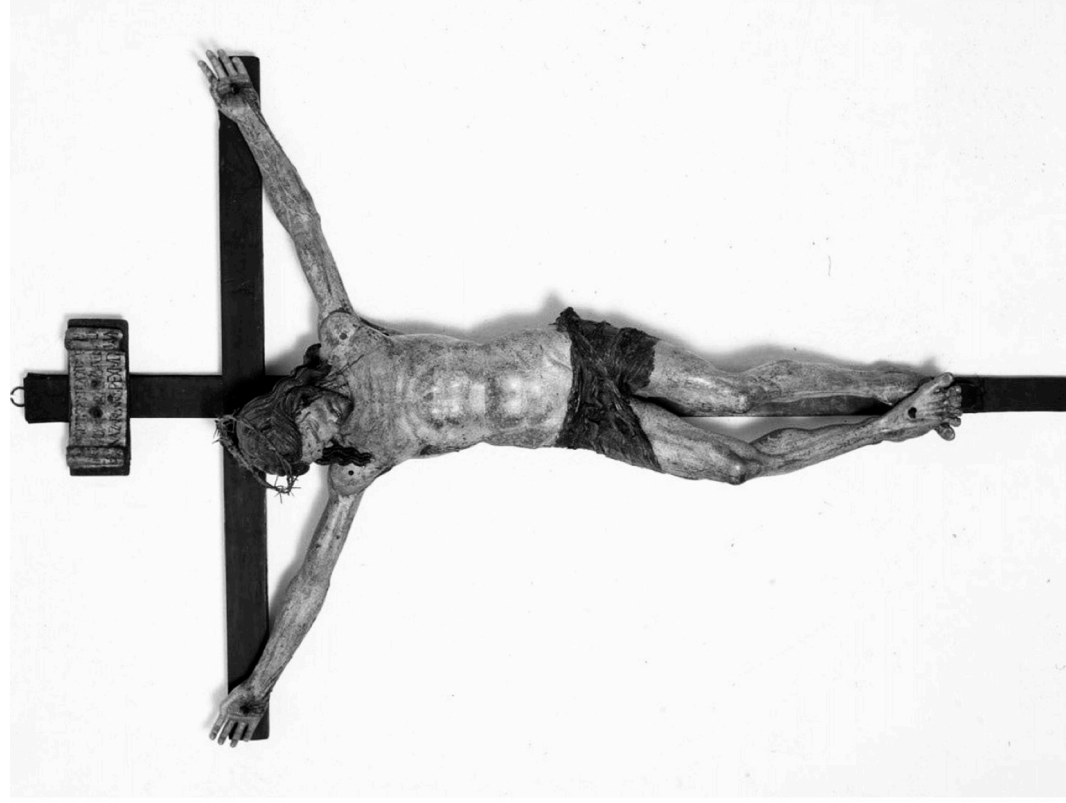


Fig. 602. Bottega di Giuliano da Sangallo: *Crocifisso* (1490 circa).  
Firenze, chiesa di Santa Trinita.

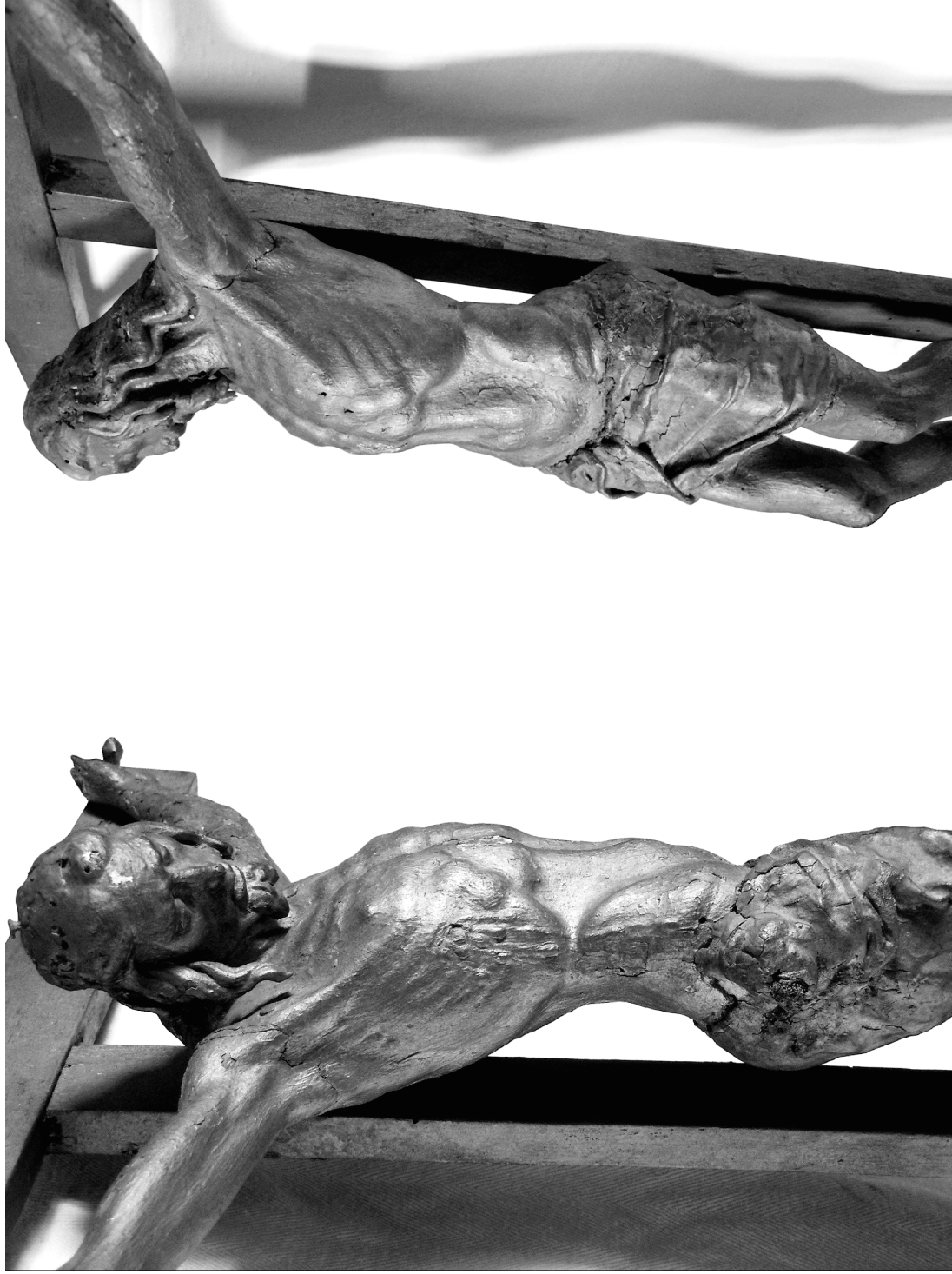


Fig. 603. Bottega di Giuliano e Antonio da Sangallo: *Crocifisso* (1500 circa).  
Firenze, chiesa di Santo Spirito.

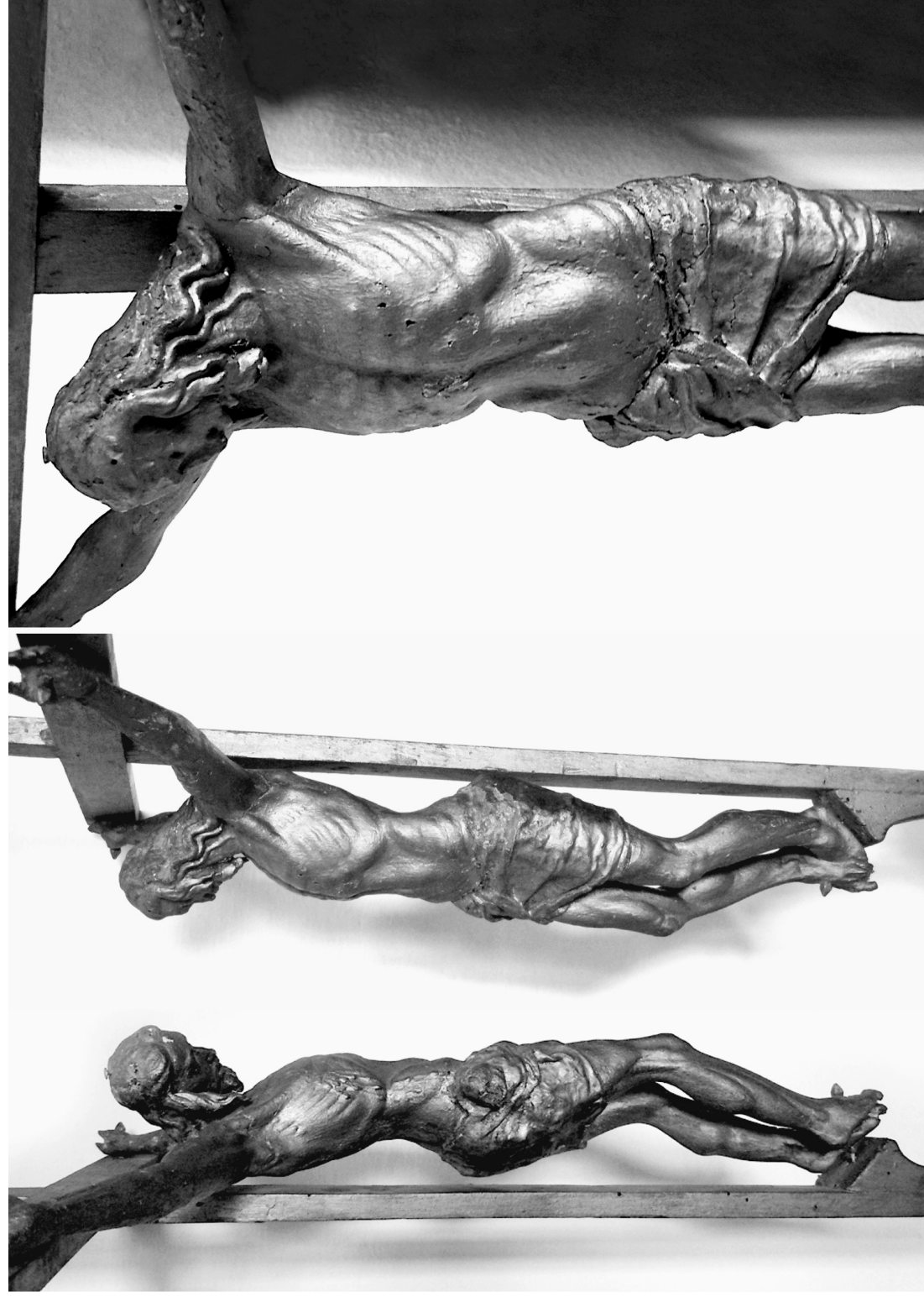




Fig. 604. Giuliano da Sangallo: *Crocifisso* (1490 circa).  
Montisi (Siena), pieve della Santissima Annunziata.



Figg. 605-606. Giuliano da Sangallo: *Crocifisso* (1490 circa). Montisi (Siena), pieve della Santissima Annunziata.



Figg. 607-609. Giuliano da Sangallo: *Crocifisso* (1490 circa). Montisi (Siena), pieve della Santissima Annunziata.





Fig. 610. Giuliano da Sangallo: *Crocifisso* (1490 circa).  
Montisi (Siena), pieve della Santissima Annunziata.

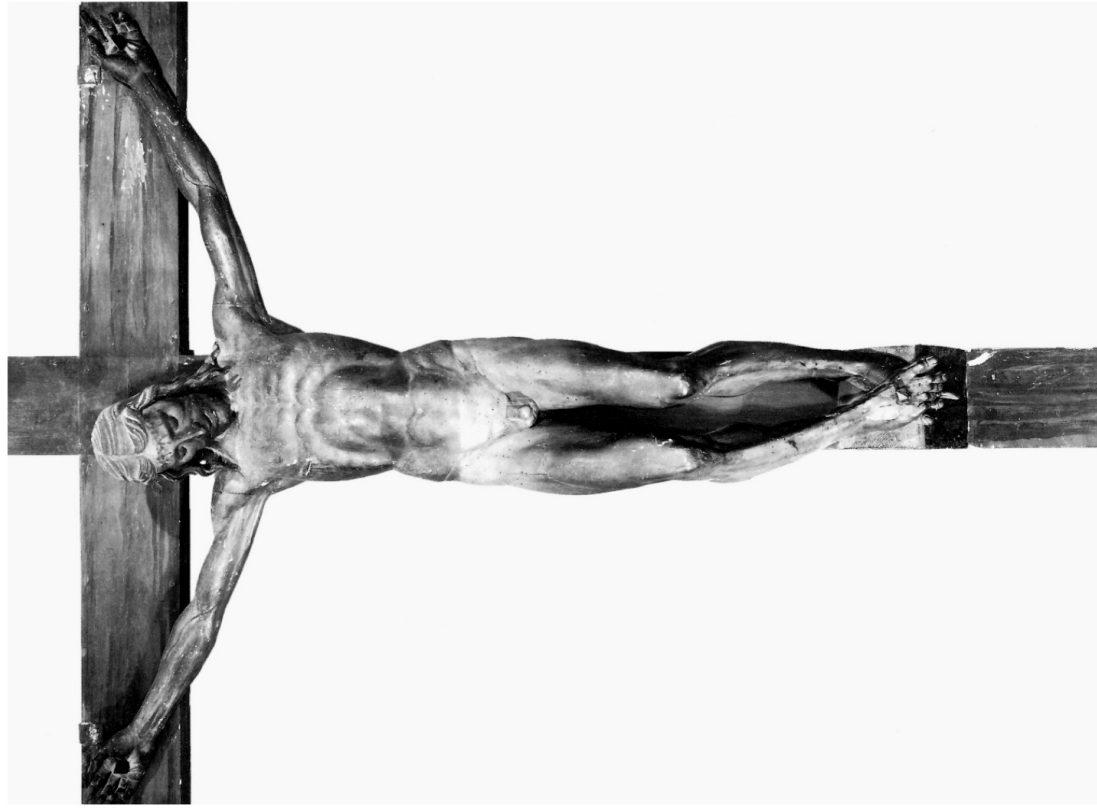


Fig. 611. Giuliano da Sangallo: *Crocifisso* (1481-1482).  
Firenze, chiesa della Santissima Annunziata.

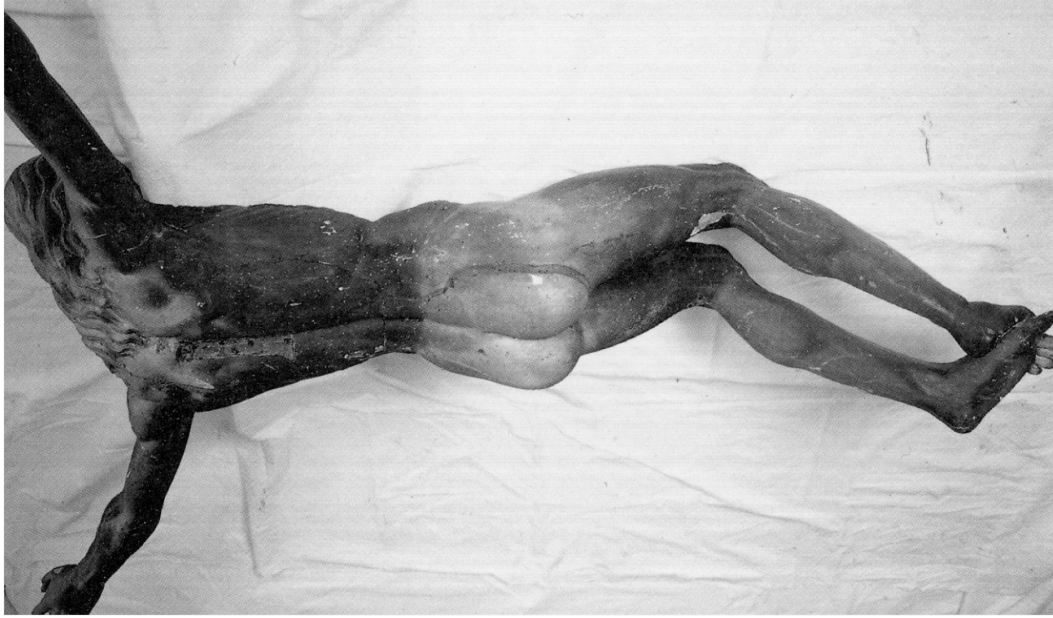


Fig. 612. Giuliano da Sangallo: *Crocifisso* (1481-1482). Firenze, chiesa della Santissima Annunziata.



Fig. 613. Giuliano da Sangallo: *Crocifisso* (1490 circa). Montisi (Siena), pieve della Santissima Annunziata.

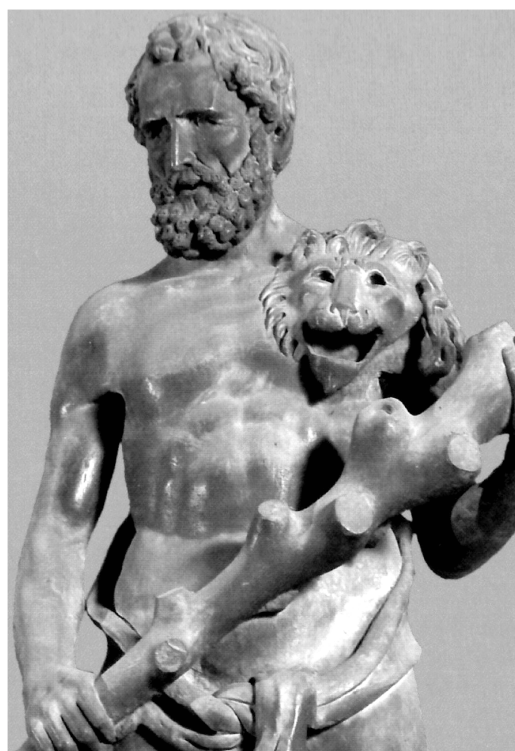


Fig. 614. Giuliano da Sangallo: *Crocifisso* (1481-1482).  
Firenze, chiesa della Santissima Annunziata.

Fig. 615, 616. Giuliano da Sangallo: *Crocifisso* (1490 circa).  
Montisi (Siena), pieve della Santissima Annunziata.

Fig. 617. Giuliano da Sangallo: *Ercole* (1490-1501) (part. *Camino Gondi*).  
Firenze, Palazzo Gondi.





Fig. 618. Giuliano da Sangallo: *Crocifisso* (1490 circa).  
Montisi (Siena), pieve della Santissima Annunziata.



Fig. 619. Giuliano da Sangallo: *Crocifisso* (nono decennio del Quattrocento).  
Collezione privata.



Figg. 620-621. Antonio da Sangallo: *Crocifisso* (1490 circa).  
Firenze, convento della Santissima Annunziata, vestibolo della Cappella di San Luca (dal convento di San Gallo).



Fig. 622. Antonio del Pollaiuolo: *Ercole e l'Idra* (1470-1480 circa). Firenze, Galleria degli Uffizi.



Fig. 623. Antonio da Sangallo: *Crocifisso* (1490 circa). Firenze, convento della Santissima Annunziata, vestibolo della Cappella di San Luca (dal convento di San Gallo).





Figg. 624-625. Antonio da Sangallo: *Crocifisso* (1490 circa).  
Firenze, convento della Santissima Annunziata, vestibolo della Cappella di San Luca (dal convento di San Gallo).

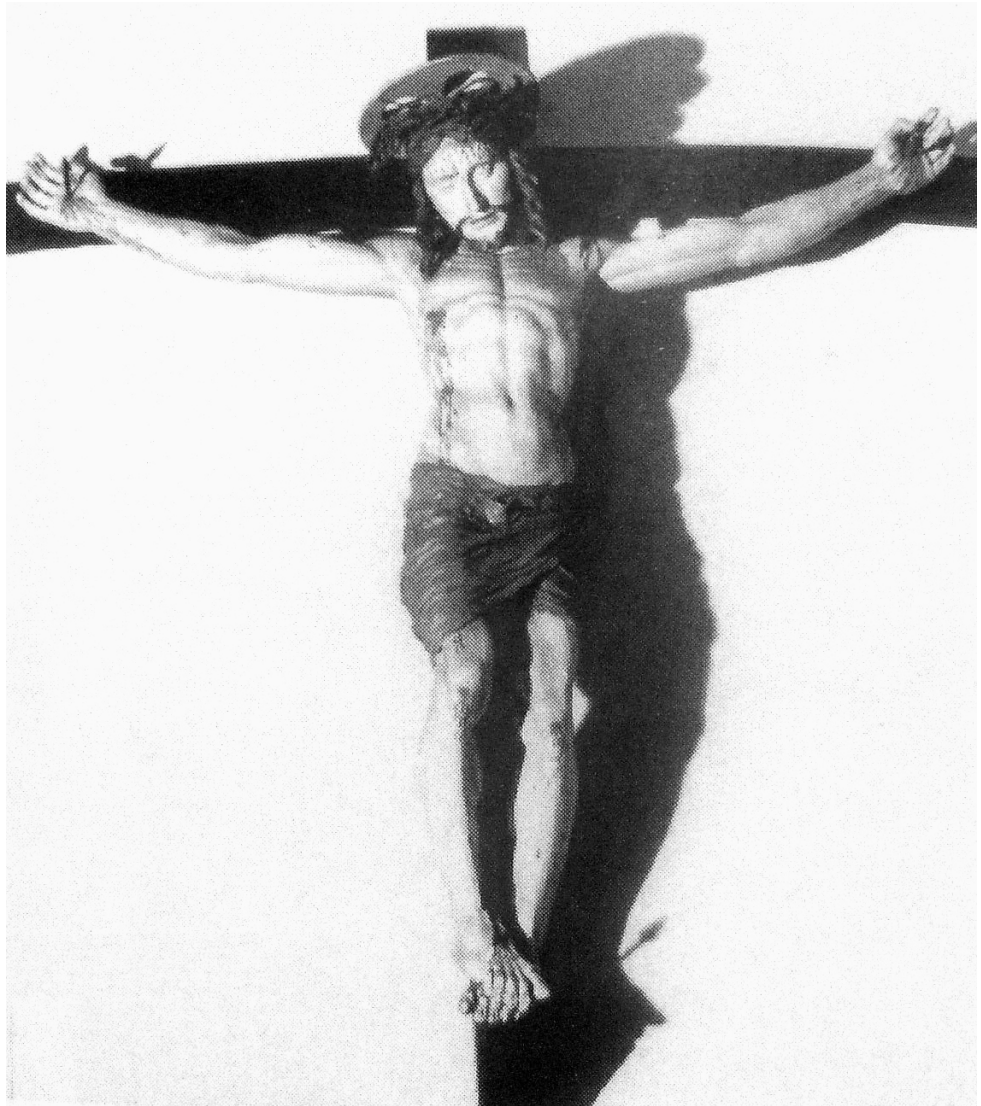


Fig. 626. Bottega dei Sangallo: *Crocifisso* (1490 circa). Prato, monastero di San Clemente.

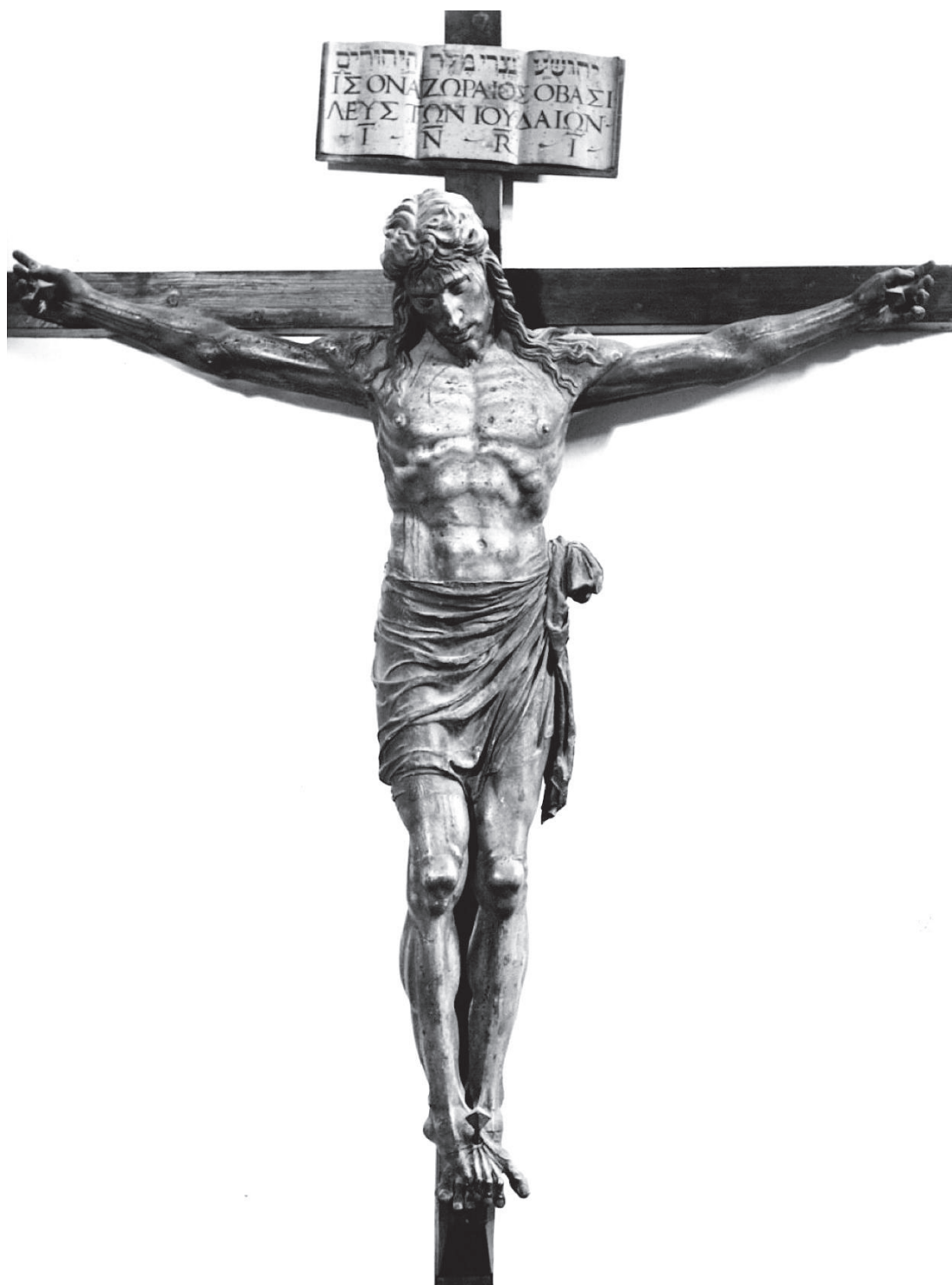


Fig. 627. Antonio da Sangallo: *Crocifisso* (1520 circa). Fiesole, chiesa di San Domenico.



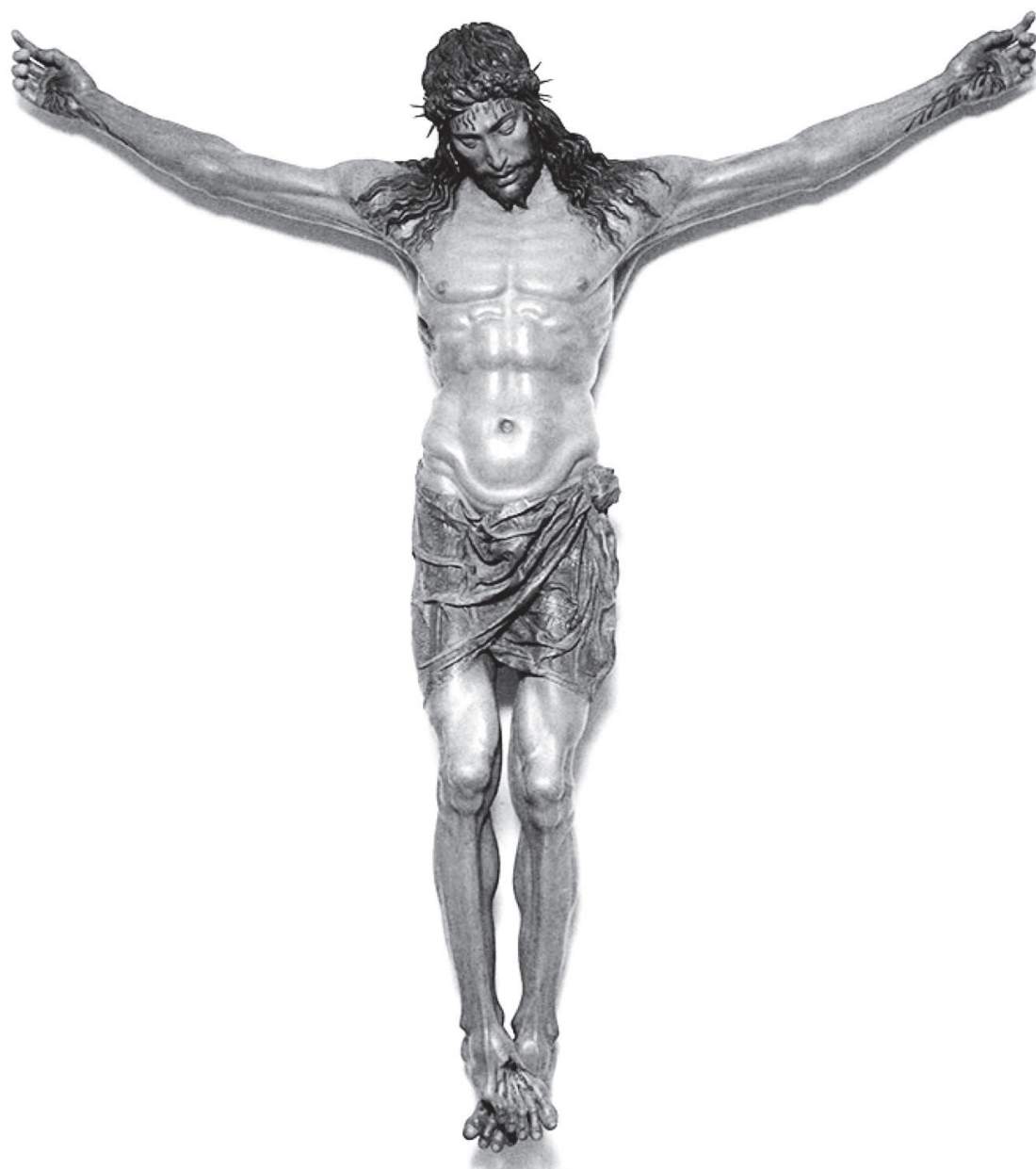


Fig. 628. Antonio da Sangallo: *Crocifisso* (1533). Montepulciano (Siena), chiesa di Sant'Agostino.



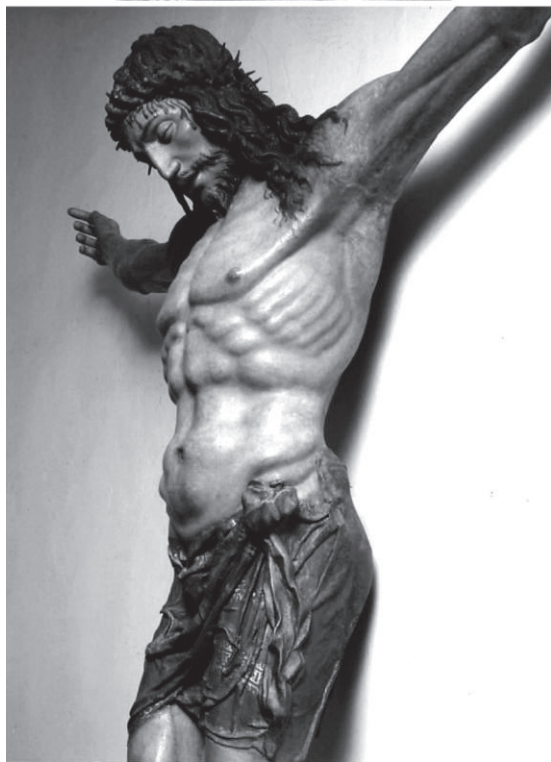
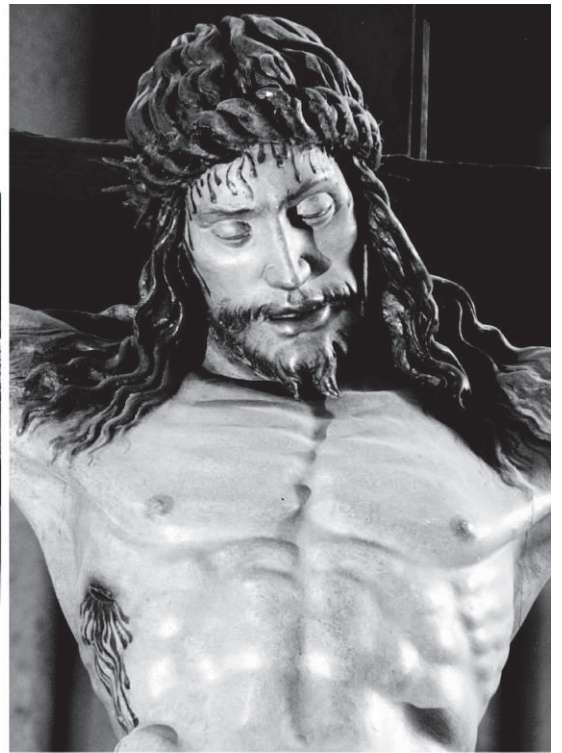
Fig. 629. Antonio da Sangallo: *Crocifisso* (1490 circa).  
Firenze, convento della Santissima Annunziata,  
vestibolo della Cappella di San Luca (dal convento di San Gallo).



Fig. 630. Antonio da Sangallo: *Crocifisso* (1520 circa).  
Fiesole, chiesa di San Domenico.



Fig. 631. Antonio da Sangallo: *Crocifisso* (1533).  
Montepulciano (Siena), chiesa di Sant'Agostino.



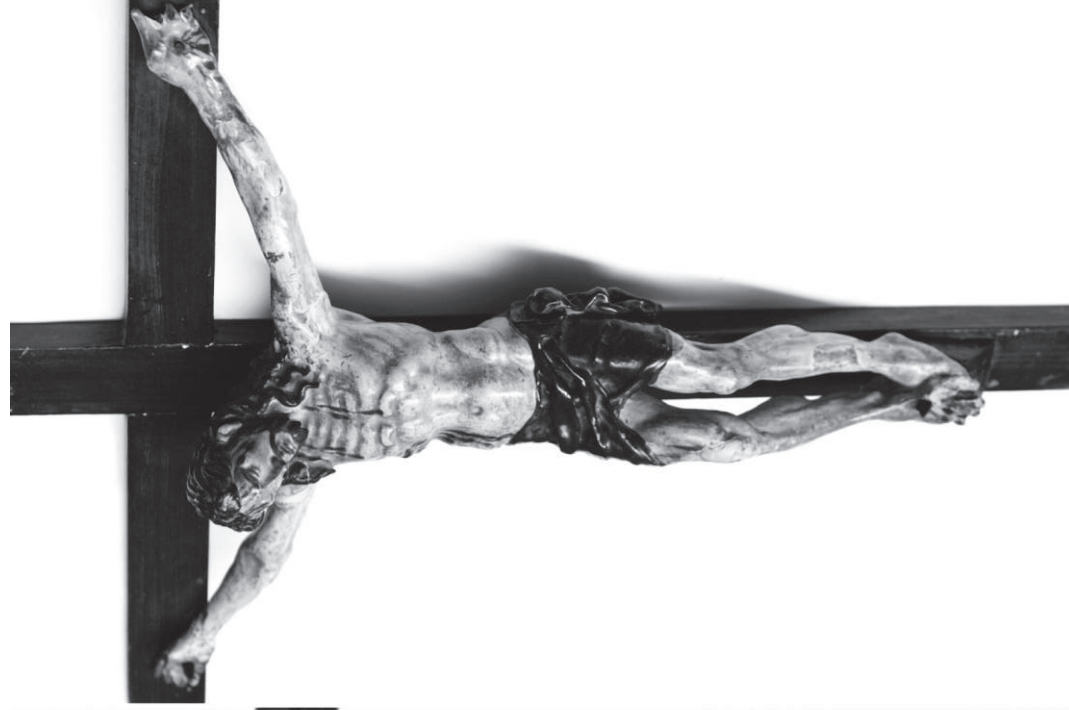
Figg. 632, 635. Antonio da Sangallo: *Crocifisso* (1520 circa).  
Fiesole, chiesa di San Domenico.

Fig. 633-634. Antonio da Sangallo: *Crocifisso* (1533).  
Montepulciano (Siena), chiesa di Sant'Agostino.





Fig. 636. Antonio da Sangallo: *Crocifisso* (1525-1530).  
Sarteano (Siena), Collegiata dei Santi Lorenzo e Apollinare.



Figg. 637-638. Antonio da Sangallo: *Crocifisso* (1525-1530). Sarteano (Siena), Collegiata dei Santi Lorenzo e Apollinare.



Fig. 639. Antonio da Sangallo: *Crocifisso* (1525-1530).  
Sarteano (Siena), Collegiata dei Santi Lorenzo e Apollinare.



Fig. 640. Antonio da Sangallo: *Crocifisso* (1520 circa).  
Fiesole, chiesa di San Domenico.





Fig. 641. Antonio da Sangallo: *Crocifisso* (1520 circa). Fiesole, chiesa di San Domenico.



Fig. 642. Antonio da Sangallo: *Crocifisso* (1525-1530). Sarteano (Siena), Collegiata dei Santi Lorenzo e Apollinare.



Fig. 643. Antonio da Sangallo: *Crocifisso* (1533). Montepulciano (Siena), chiesa di Sant'Agostino.

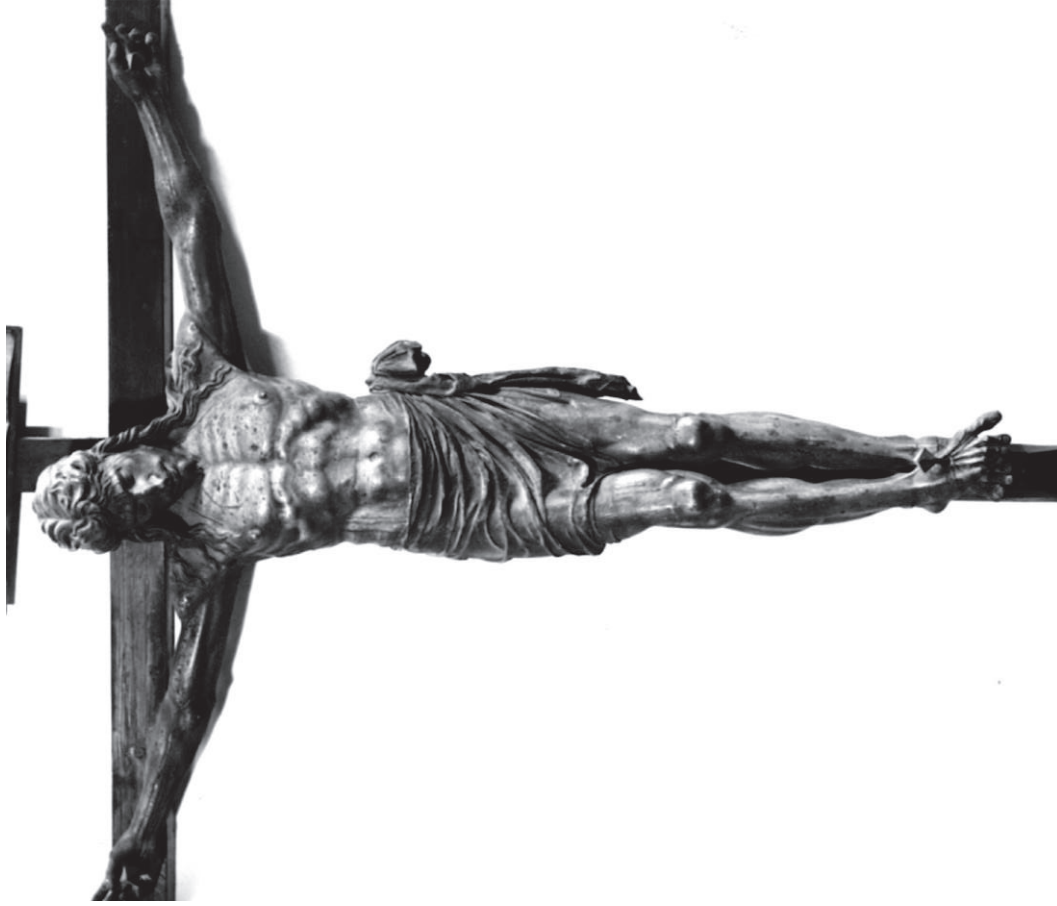


Fig. 644. Antonio da Sangallo: *Crocifisso* (1520 circa).  
Fiesole, chiesa di San Domenico.



Fig. 645. Giovan Francesco Rustici: *Mercurio mediceo* (1515-1520 circa).  
Cambridge, Fitzwilliam Museum.

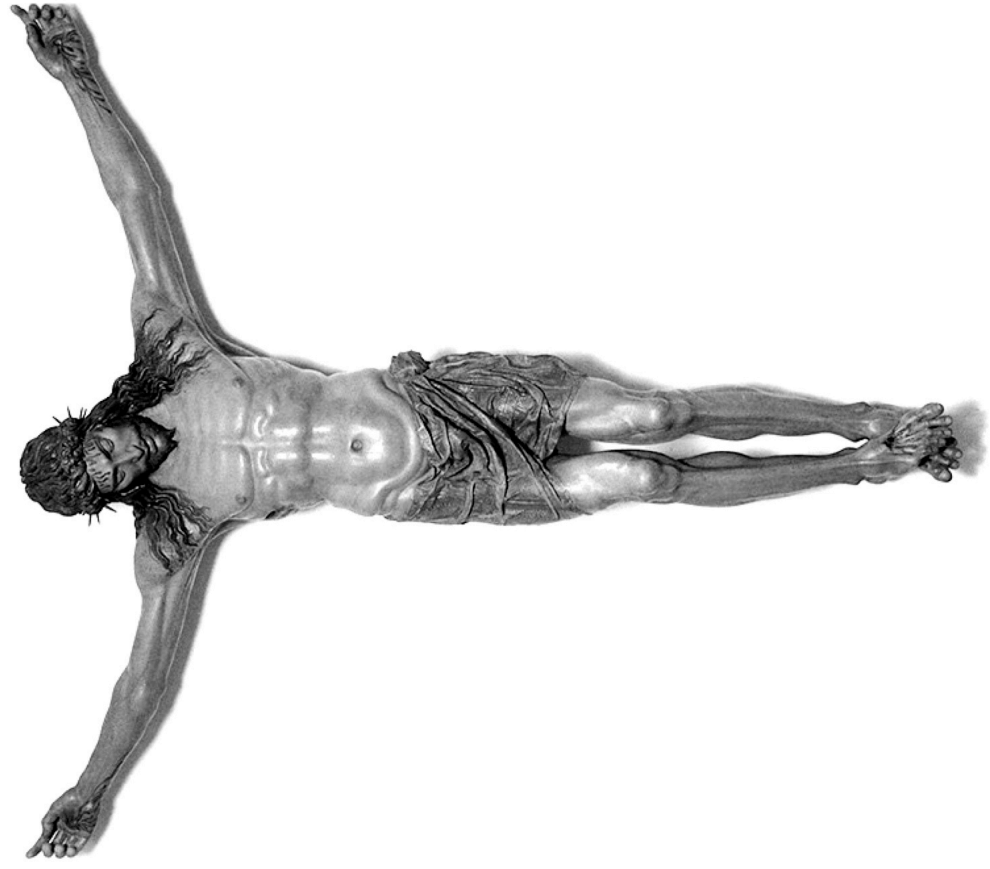


Fig. 646. Antonio da Sangallo: *Crocifisso* (1533).  
Montepulciano (Siena), chiesa di Sant'Agostino.



Fig. 647. Francesco da Sangallo: *Crocifisso* (1540 circa).  
Firenze, Ospedale di Santa Maria Nuova.





Fig. 648. Donatello e Bartolomeo Bellano: *Crocifissione* (1462-1466).  
Firenze, basilica di San Lorenzo (pergamino o meridionale).



Fig. 649. Francesco da Sangallo: *Crocifisso* (1540 circa).  
Firenze, Ospedale di Santa Maria Nuova.



Fig. 650. Antonio da Sangallo: *Crocifisso* (1533). Montepulciano (Siena), chiesa di Sant' Agostino.



Fig. 651. Francesco da Sangallo: *San Giovanni Battista* (terzo decennio del Cinquecento). Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



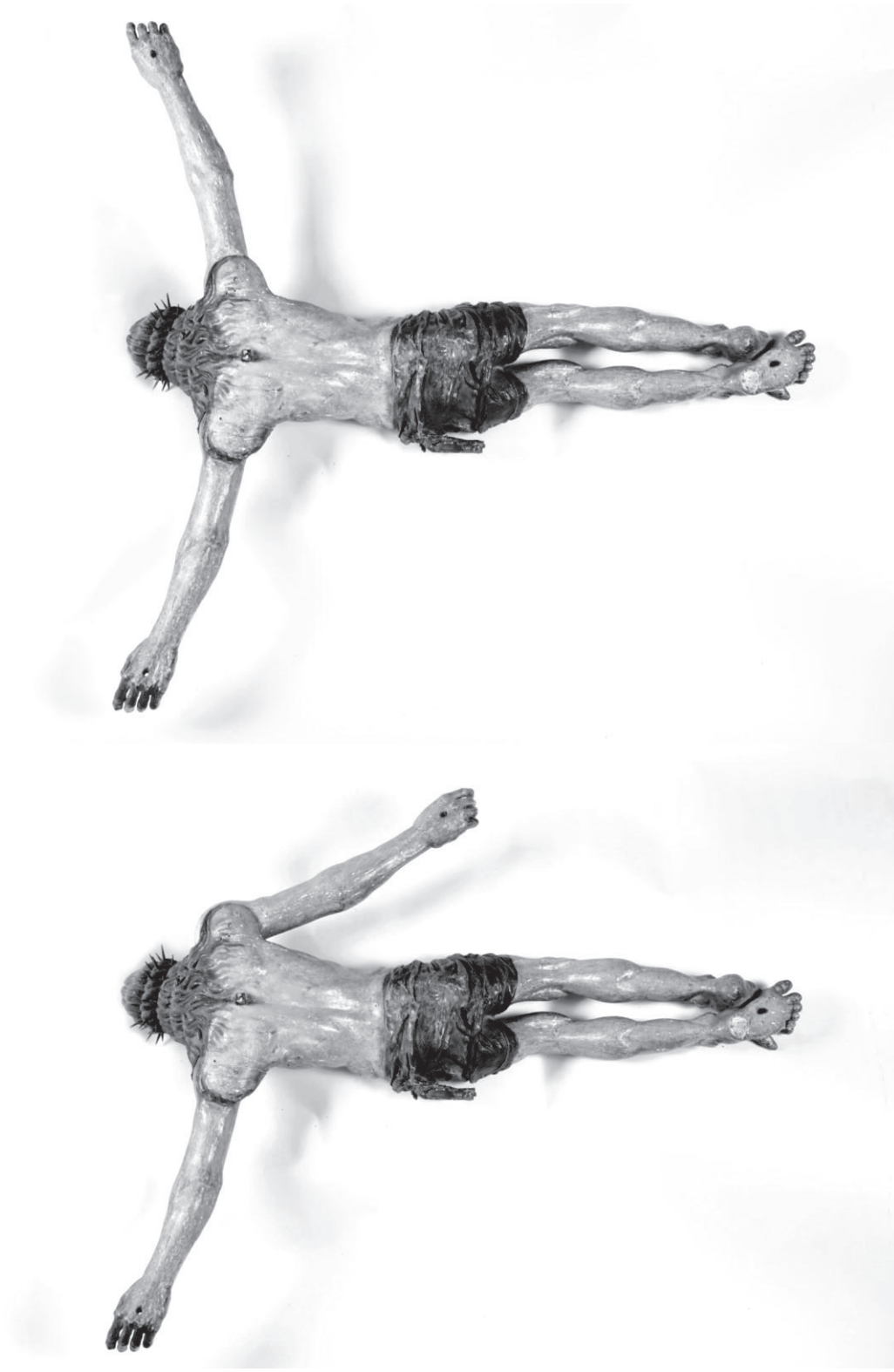


Figg. 652-653. Francesco da Sangallo: *Crocifisso* (1530 circa). Oberlin (Ohio), Allen Memorial Art Museum.





Fig. 654. Francesco da Sangallo: *Crocifisso* (1530-1535).  
Santa Croce sull'Arno (Pisa), convento di Santa Cristiana.



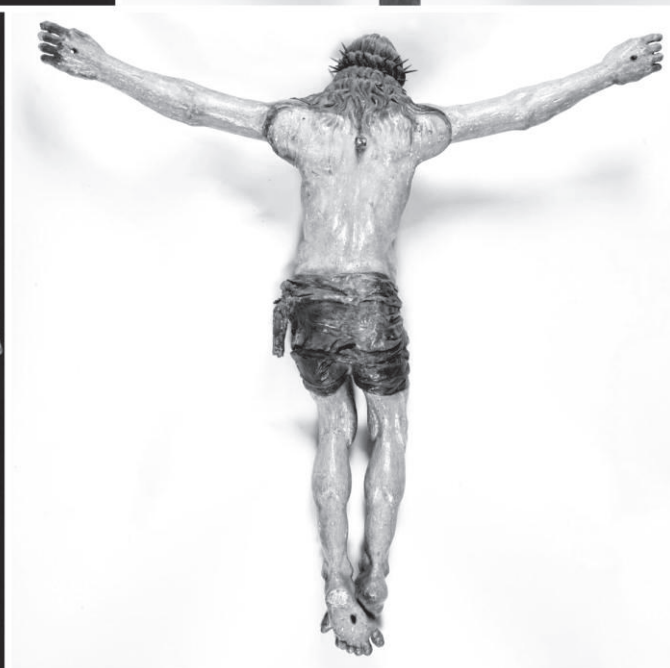
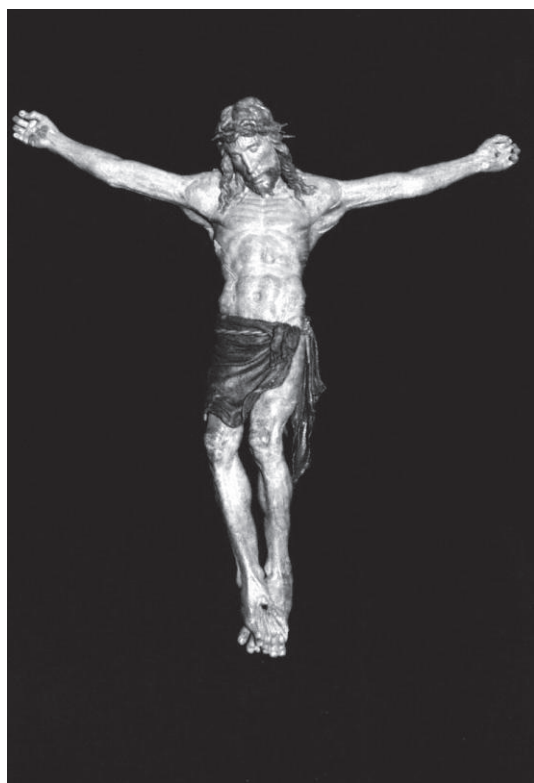
Figg. 655-656. Francesco da Sangallo: *Crocifisso* (1530-1535). Santa Croce sull'Arno (Pisa), convento di Santa Cristiana.



Fig. 657-659. Francesco da Sangallo: *Crocifisso* (1530-1535). Santa Croce sull'Arno (Pisa), convento di Santa Cristina.

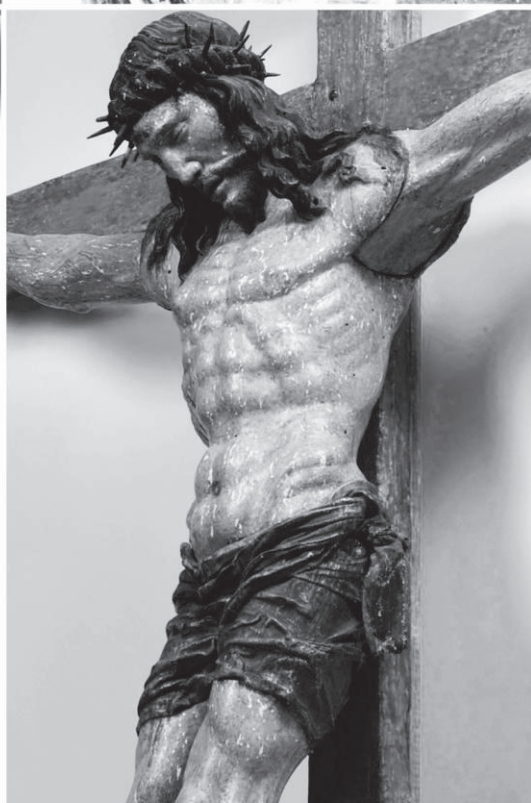
Fig. 660. Francesco da Sangallo: *Crocifisso*. Castel di Poggio (Fiesole), chiesa interna al castello.





Figg. 661, 663. Bottega di Antonio da Sangallo (con la collaborazione di Francesco): *Crocifisso* (1530 circa). Firenze, chiesa di San Biagio a Petriolo.

Figg. 662, 664. Francesco da Sangallo: *Crocifisso* (1530-1535). Santa Croce sull'Arno (Pisa), convento di Santa Cristiana.



Figg. 665, 667. Antonio da Sangallo: *Crocifisso* (1533).  
Montepulciano (Siena), chiesa di Sant'Agostino.

Figg. 666, 668. Francesco da Sangallo: *Crocifisso* (1530-1535).  
Santa Croce sull'Arno (Pisa), convento di Santa Cristiana.





Fig. 669. Antonio da Sangallo: *Crocifisso* (1533).  
Montepulciano (Siena), chiesa di Sant'Agostino.



Fig. 670. Francesco da Sangallo: *Crocifisso* (1530-1535).  
Santa Croce sull'Arno (Pisa), convento di Santa Cristina.





Fig. 671. Francesco da Sangallo: *Crocifisso* (1540 circa).  
Firenze, Ospedale di Santa Maria Nuova.

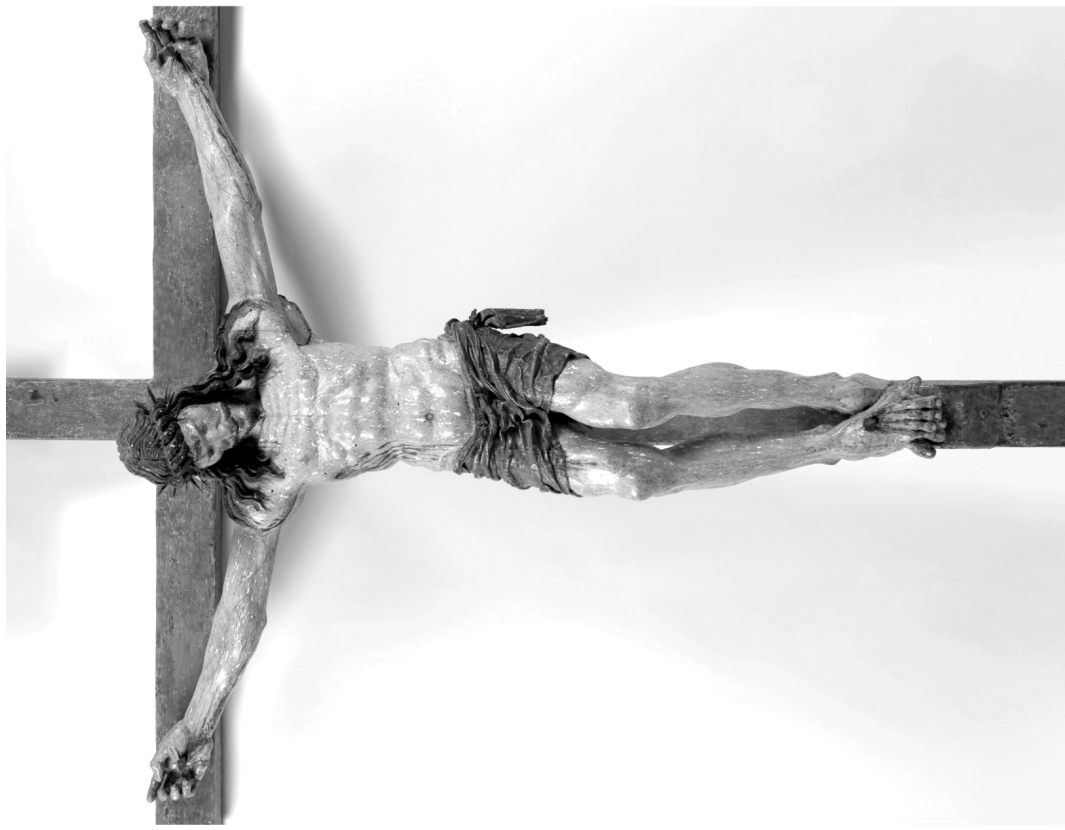


Fig. 672. Francesco da Sangallo: *Crocifisso* (1530-1535).  
Santa Croce sull'Arno (Pisa), convento di Santa Cristiana.



Figg. 673, 675. Francesco da Sangallo: *Crocifisso* (1540 circa).  
Firenze, Ospedale di Santa Maria Nuova.

Figg. 674, 676. Francesco da Sangallo: *Crocifisso* (1530-1535).  
Santa Croce sull'Arno (Pisa), convento di Santa Cristiana.

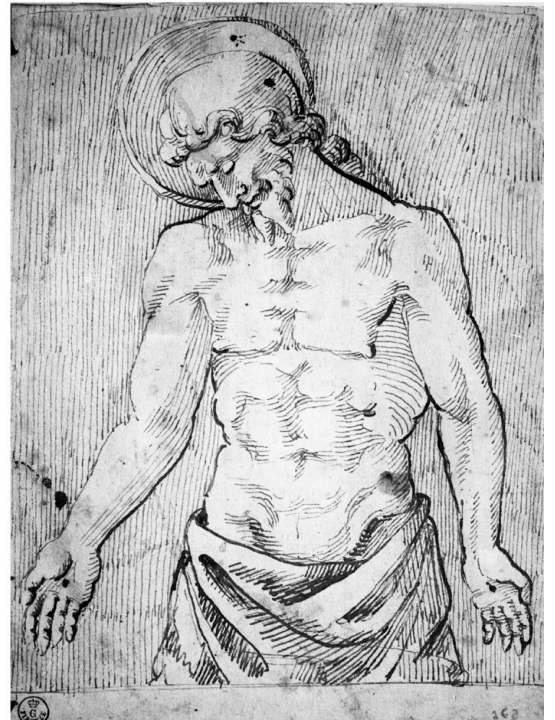
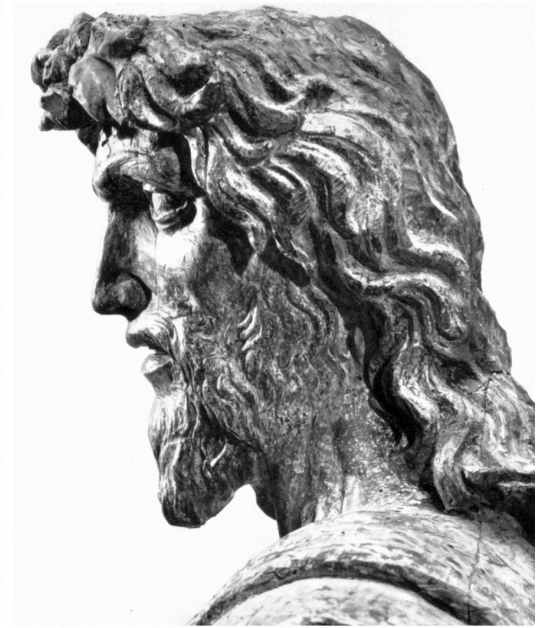


Fig. 677. Francesco da Sangallo: *Crocifisso* (1540 circa).  
Firenze, Ospedale di Santa Maria Nuova.



Fig. 678. Francesco da Sangallo: *Crocifisso* (1530-1535).  
Santa Croce sull'Arno (Pisa), convento di Santa Cristiana.





Figg. 679, 681. Francesco da Sangallo: *Crocifisso* (1540 circa).  
Firenze, Ospedale di Santa Maria Nuova.

Fig. 680. Francesco da Sangallo: *San Giovanni Battista*.  
Bivigliano (Firenze), chiesa di San Romolo.

Fig. 682. Francesco da Sangallo: *Cristo in pietà* (1540-1550).  
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (Inventario-Nr. 268 F r).



Fig. 683. Francesco da Sangallo: *San Giovanni Battista*.  
Bivigliano (Firenze), chiesa di San Romolo.



Fig. 684. Francesco da Sangallo: *Paolo Giovio* (1555-1560).  
Firenze, basilica di San Lorenzo (chiestro).



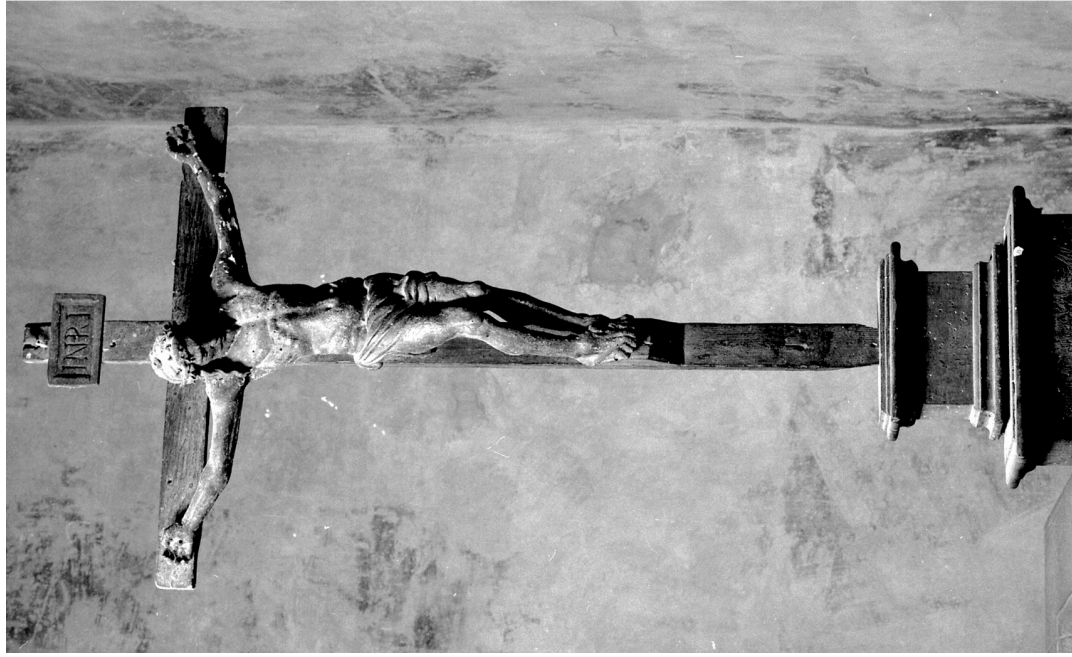


Fig. 685. Francesco da Sangallo: *Crocifisso* (quarto-quinto decennio del Cinquecento). Castel di Poggio (Fiesole), chiesa interna al castello.



Fig. 686. Francesco da Sangallo: *Crocifisso* (1530-1535). Santa Croce sull'Arno (Pisa), convento di Santa Cristiana.





Fig. 687. Francesco da Sangallo: *Crocifisso*  
(quarto-quinto decennio del Cinquecento).  
Castel di Poggio (Fiesole), chiesa interna al castello.

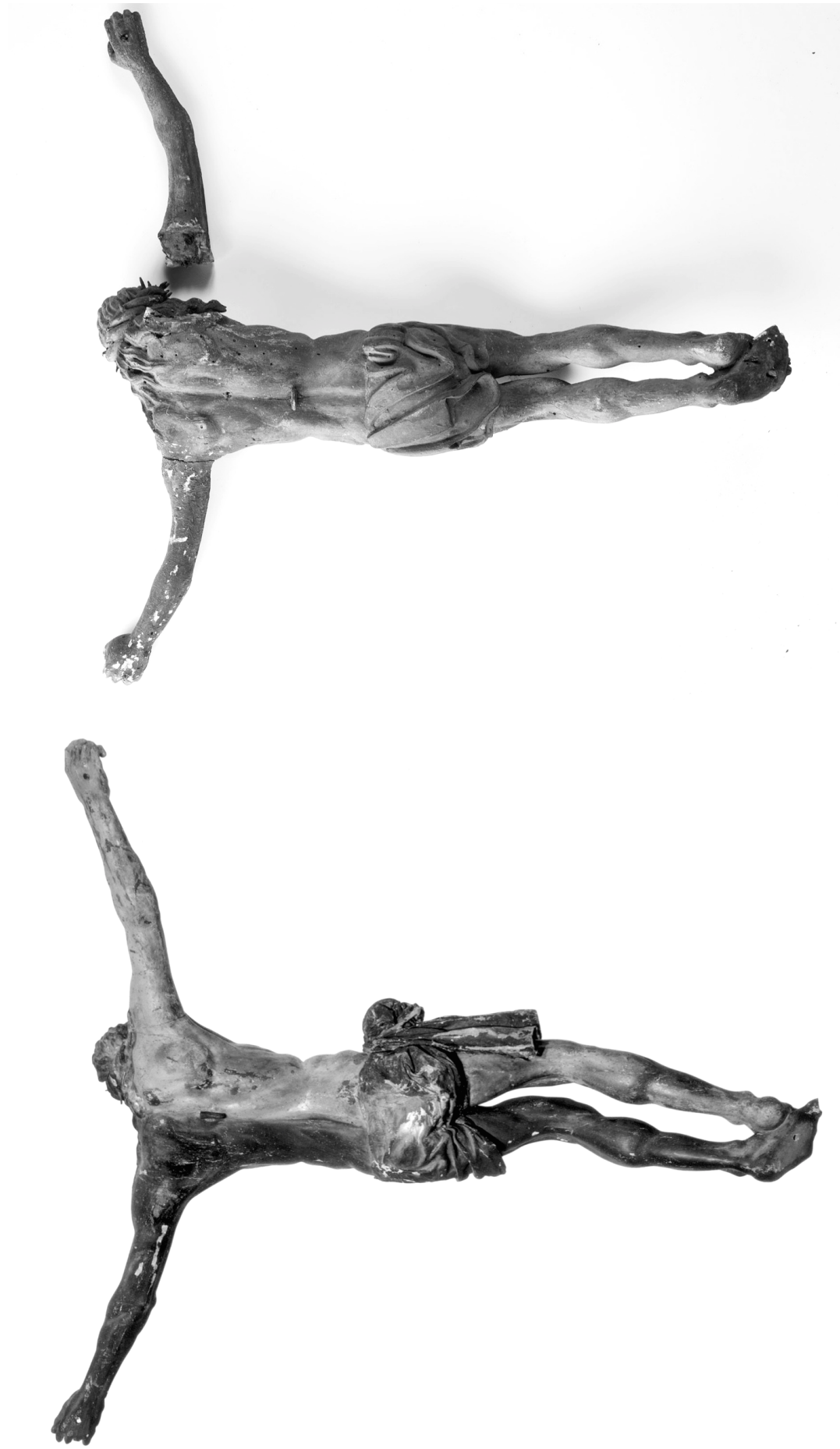


Fig. 688. Francesco da Sangallo: *Crocifisso* (1540 circa).  
Firenze, Ospedale di Santa Maria Nuova.

Fig. 689. Francesco da Sangallo: *Crocifisso*  
(quarto-quinto decennio del Cinquecento).  
Castel di Poggio (Fiesole), chiesa interna al castello.

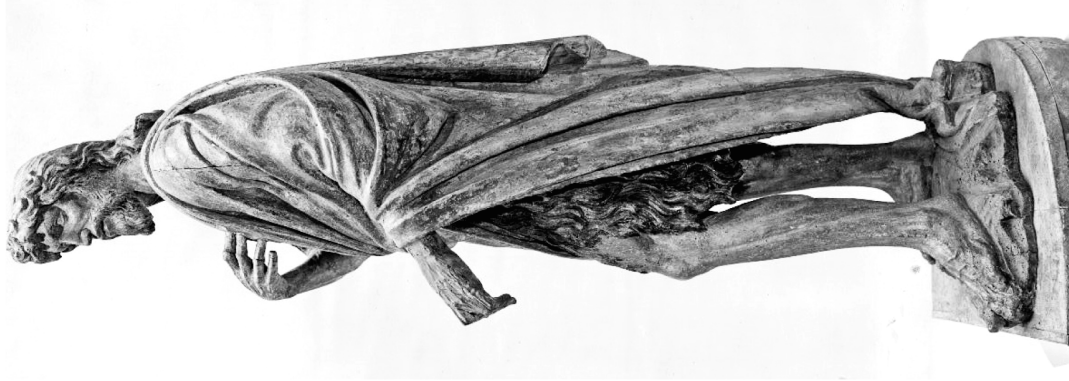


Fig. 690. Francesco da Sangallo: *San Giovanni Battista*.  
Bivigliano (Firenze), chiesa di San Romolo.



Fig. 691. Francesco da Sangallo: *Crucifisso*  
(quarto-quinto decennio del Cinquecento).  
Castel di Poggio (Fiesole), chiesa interna al castello.





Figg. 692-693. Francesco da Sangallo: *San Giovanni Battista*.  
Bivigliano (Firenze), chiesa di San Romolo.

Fig. 694. Francesco da Sangallo: *Crocifisso*  
(quarto-quinto decennio del Cinquecento).  
Castel di Poggio (Fiesole), chiesa interna al castello.



Fig. 695. Francesco da Sangallo: *Crocifisso* (1530-1535).  
Santa Croce sull'Arno (Pisa), convento di Santa Cristiana.



Fig. 696. Francesco da Sangallo: *Crocifisso*  
(quarto-quinto decennio del Cinquecento).  
Castel di Poggio (Fiesole), chiesa interna al castello.





Fig. 697. Francesco da Sangallo: *Crocifisso* (1530-1535). Santa Croce sull'Arno (Pisa), convento di Santa Cristiana.



Fig. 698. Francesco da Sangallo: *Crocifisso* (1530 circa). Oberlin (Ohio), Allen Memorial Art Museum.



Fig. 699. Francesco da Sangallo: *Crocifisso* (quarto-quinto decennio del Cinquecento). Castel di Poggio (Fiesole), chiesa interna al castello.



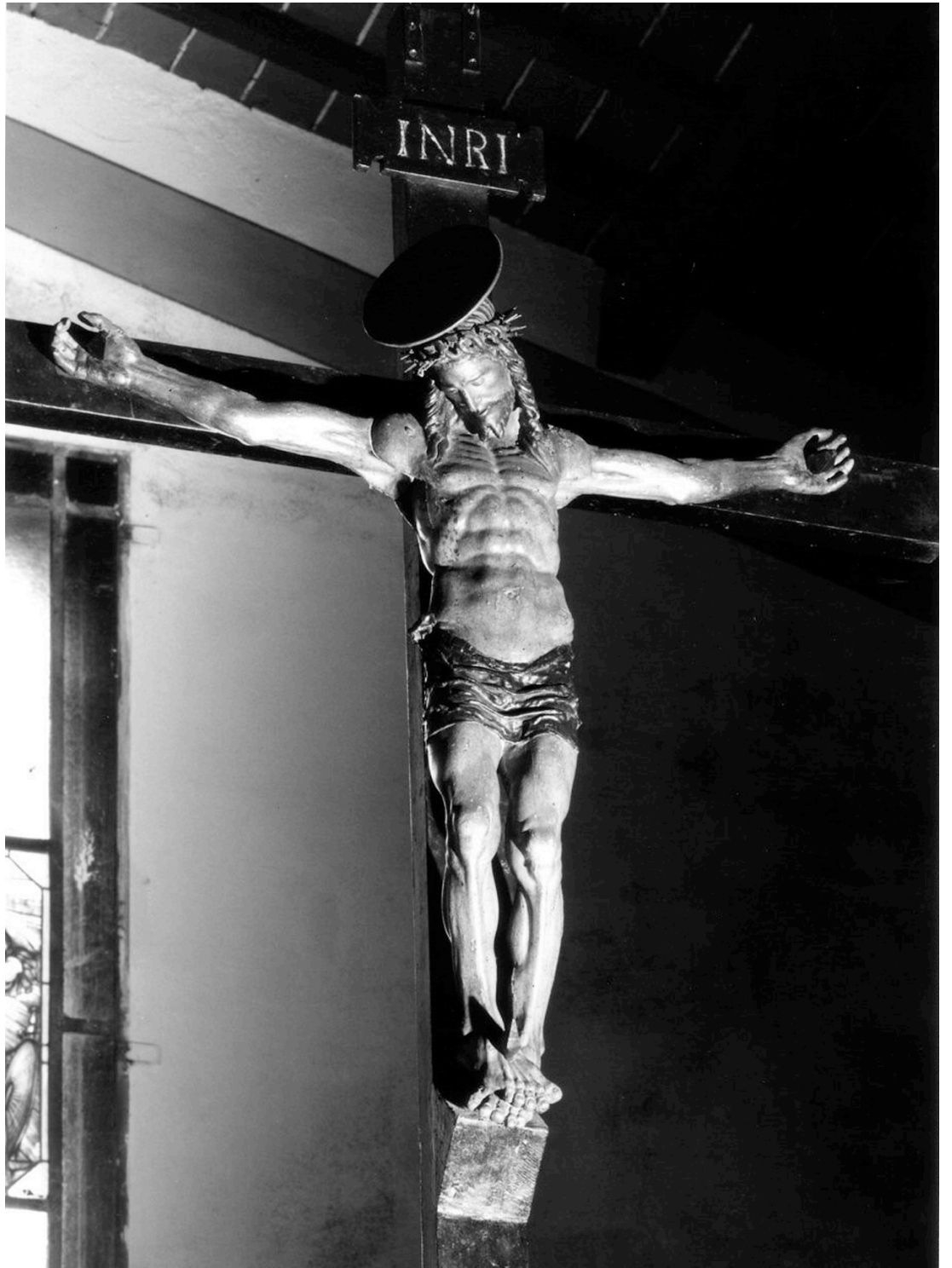
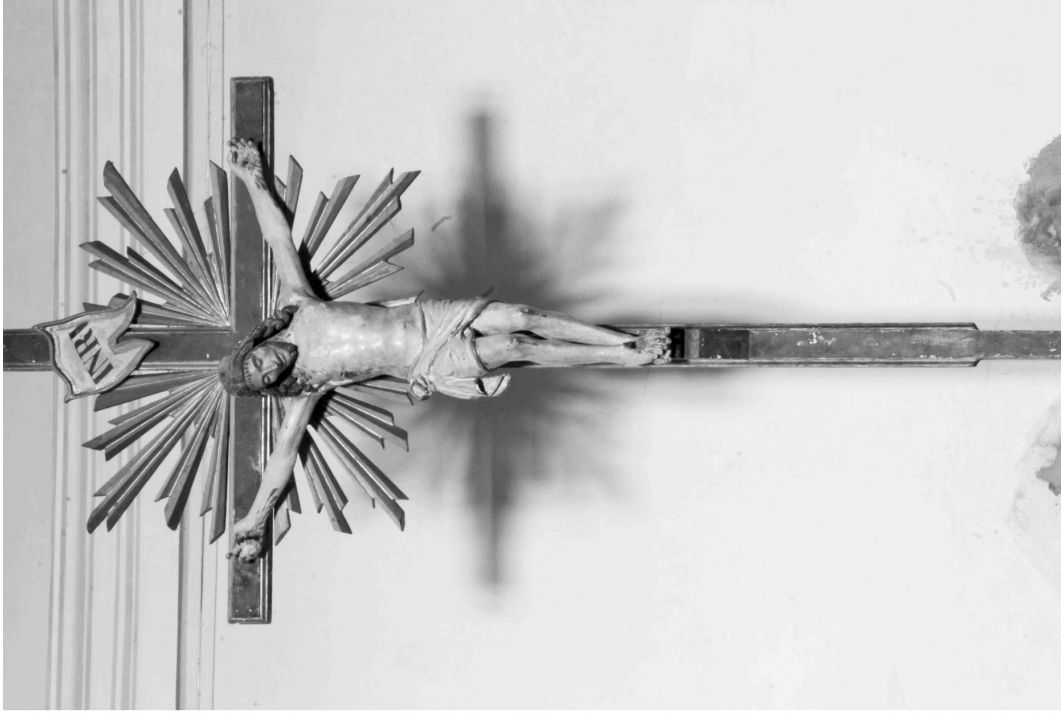


Fig. 699a. Bottega di Francesco da Sangallo: *Crocifisso*.  
Bagno a Ripoli (Firenze), chiesa di Santo Stefano a Tizzano.

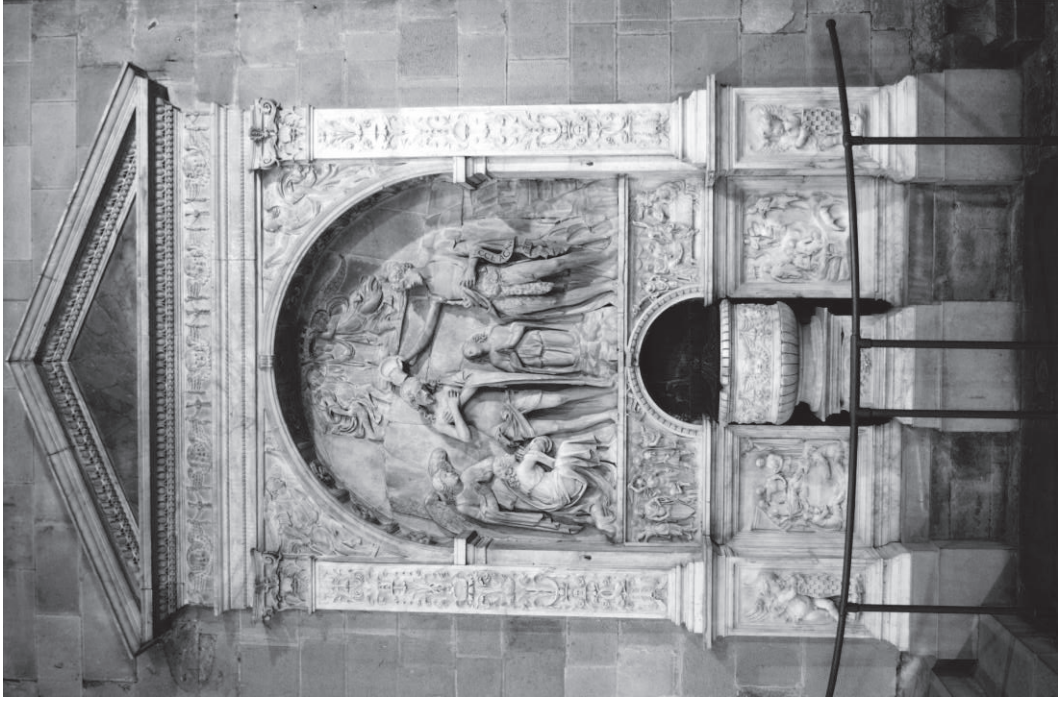


Figg. 700-701 . Seguace di Andrea Ferrucci: *Crocifisso* (1495-1500). Poggibonsi (Siena), chiesa di San Pietro a Megognano.



Figg. 702-703 . Seguace di Andrea Ferrucci: *Crocifisso* (1495-1500). Poggibonsi (Siena), chiesa di San Pietro a Megognano.





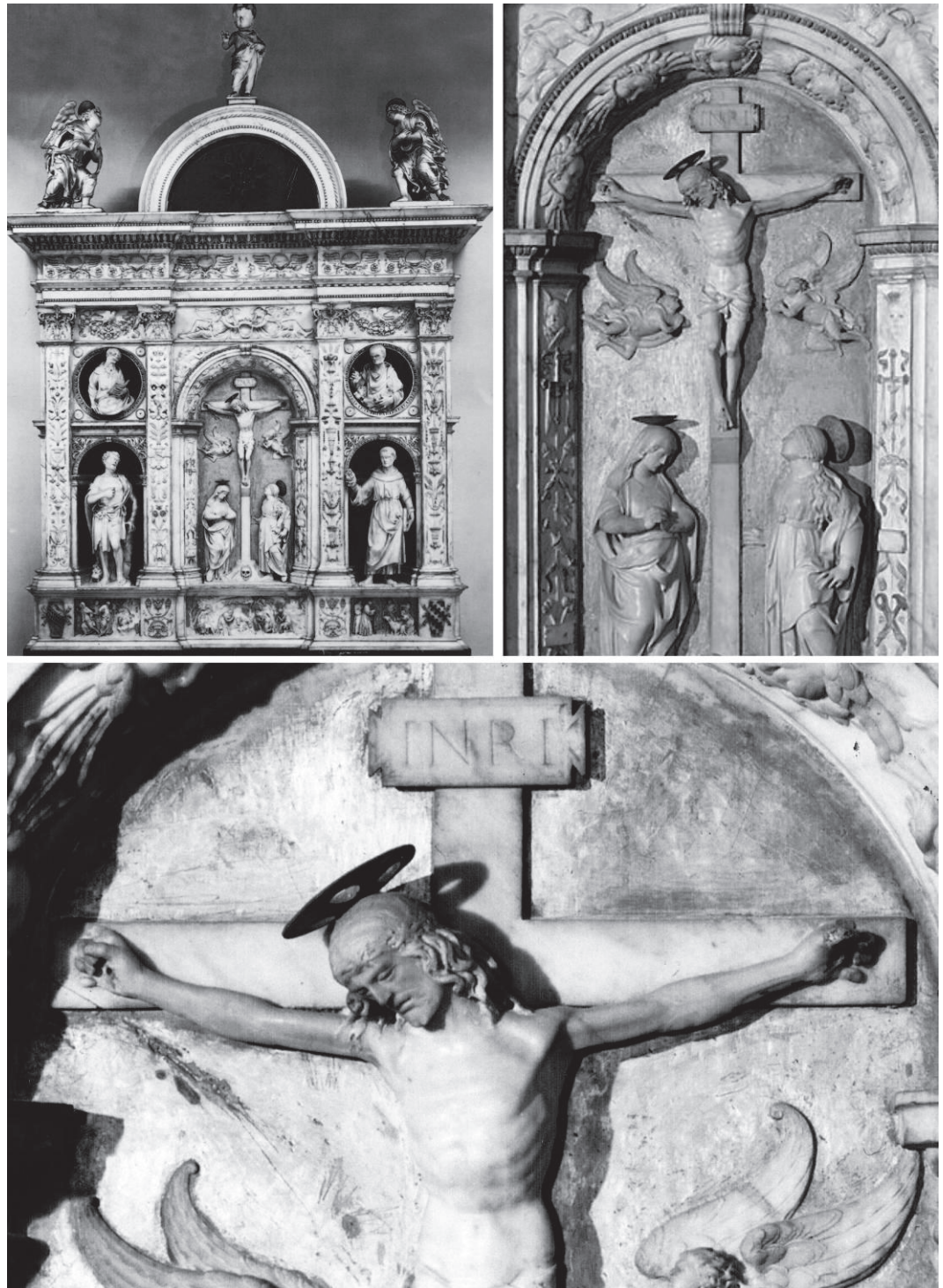
Figg. 704-705. Andrea Ferrucci e Jacopo di Andrea del Mazza: *Fonte battesimale* (1497-1499). Pistoia, Duomo.



Fig. 706. Andrea Ferrucci e Jacopo di Andrea del Mazza: *Cristo* (1497-1499) (part. *Fonte battesimale*). Pistoia, Duomo.

Fig. 707. Seguace di Andrea Ferrucci: *Crocifisso* (1495-1500). Poggibonsi (Siena), chiesa di San Pietro a Megognano.





Figg. 708-710. Andrea di Pietro Ferrucci: *Altare della Crocifissione* (1493-1495). Londra, Victoria and Albert Museum.



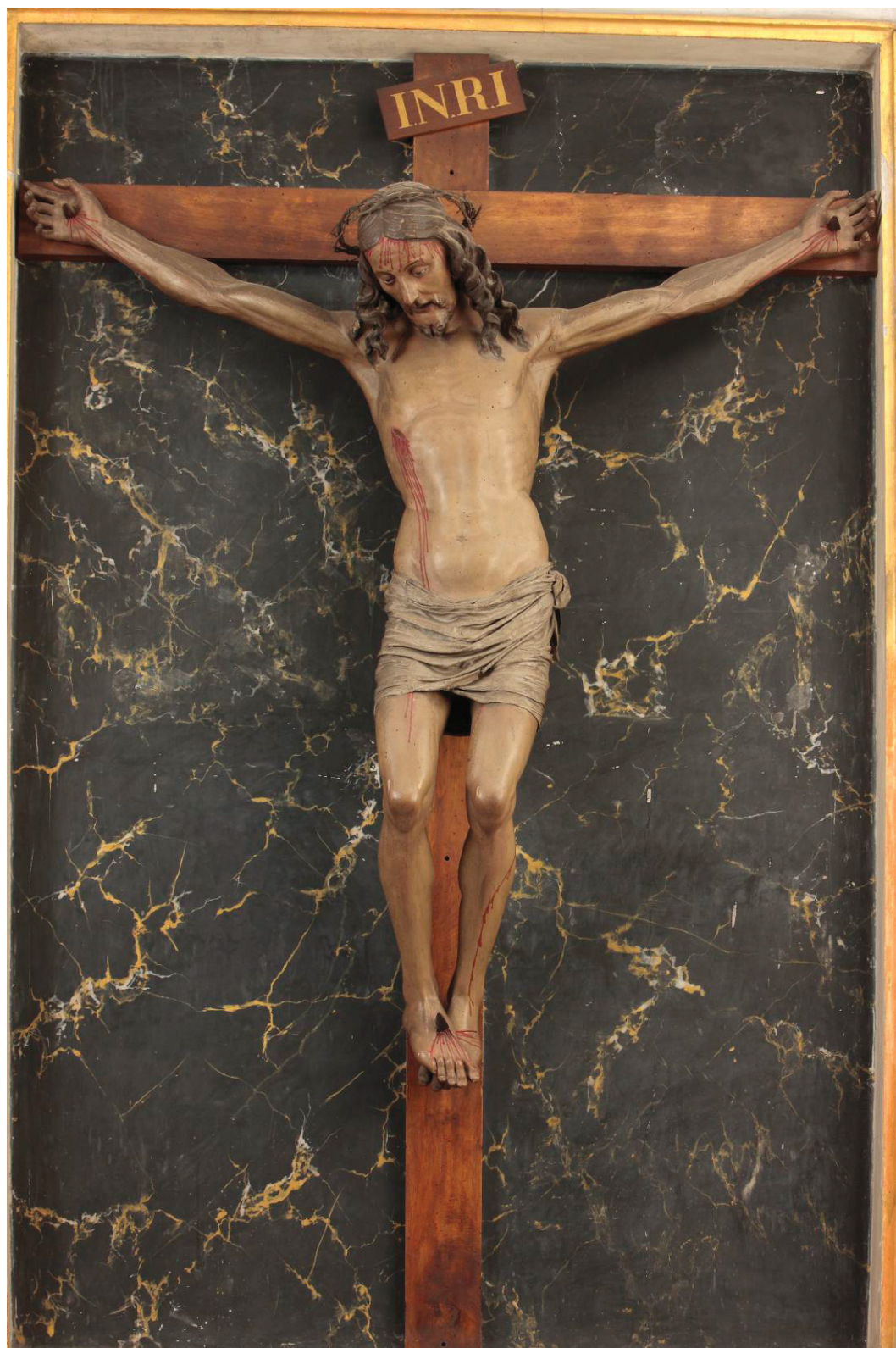


Fig. 711. Andrea di Pietro Ferrucci: *Crocifisso* (1520). Firenze, chiesa di Santa Felicità.





Fig. 712. Andrea di Pietro Ferrucci: *Crocifisso* (1520). Firenze, chiesa di Santa Felicità.

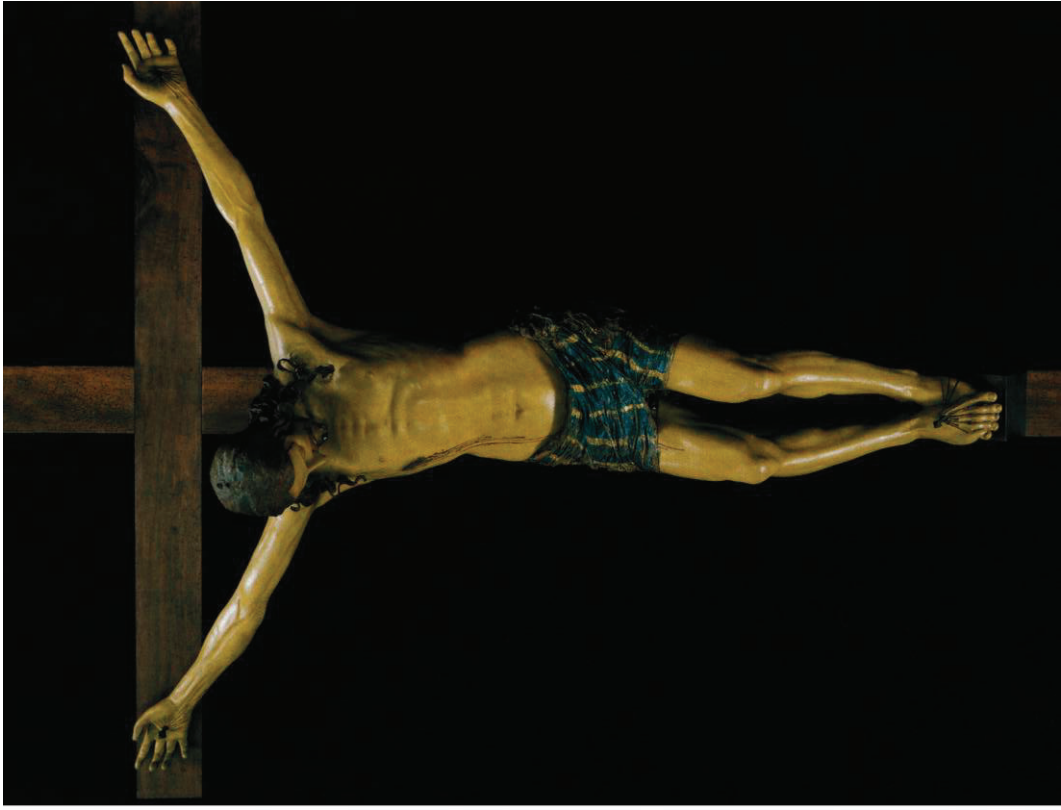
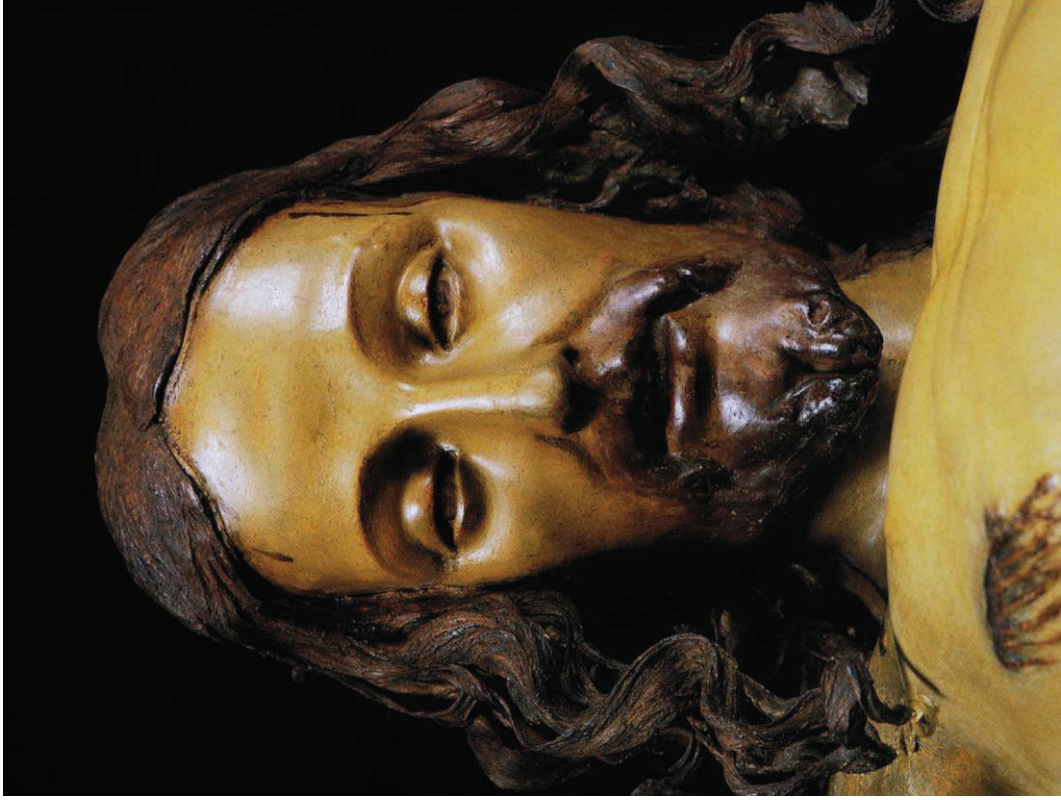


Fig. 713. Andrea di Pietro Ferrucci: *Altare della Crocifissione* (1493-1495).  
Londra, Victoria and Albert Museum.



Fig. 714. Andrea di Pietro Ferrucci: *Crocifisso* (1520).  
Firenze, chiesa di Santa Felicità.





Figg. 715-716. Andrea di Pietro Ferrucci: *Crocifisso* (1510 circa). Cerreto Guidi (Firenze), chiesa di San Leonardo.



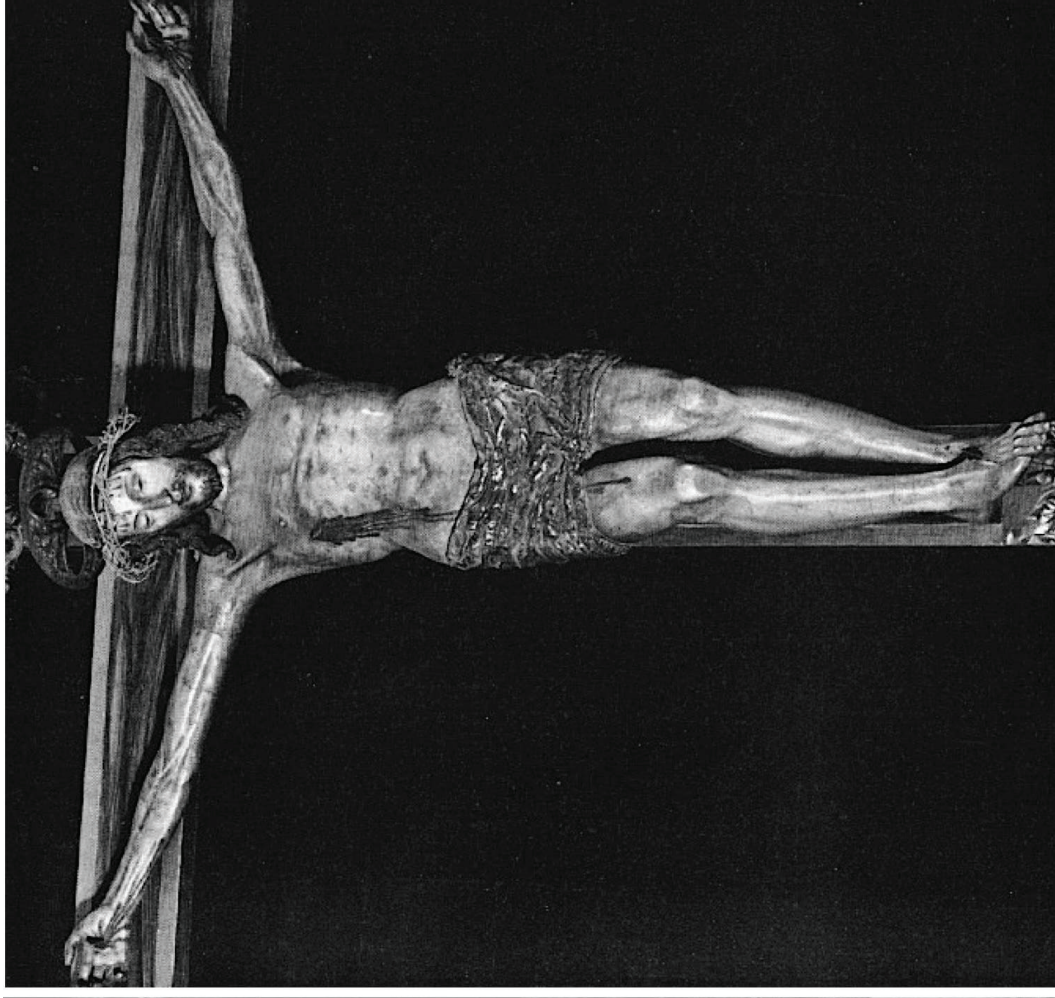
Figg. 717-718. Andrea di Pietro Ferrucci: *Crocifisso* (secondo decennio del Cinquecento). Prato, convento di San Vincenzo Ferreri (coro).





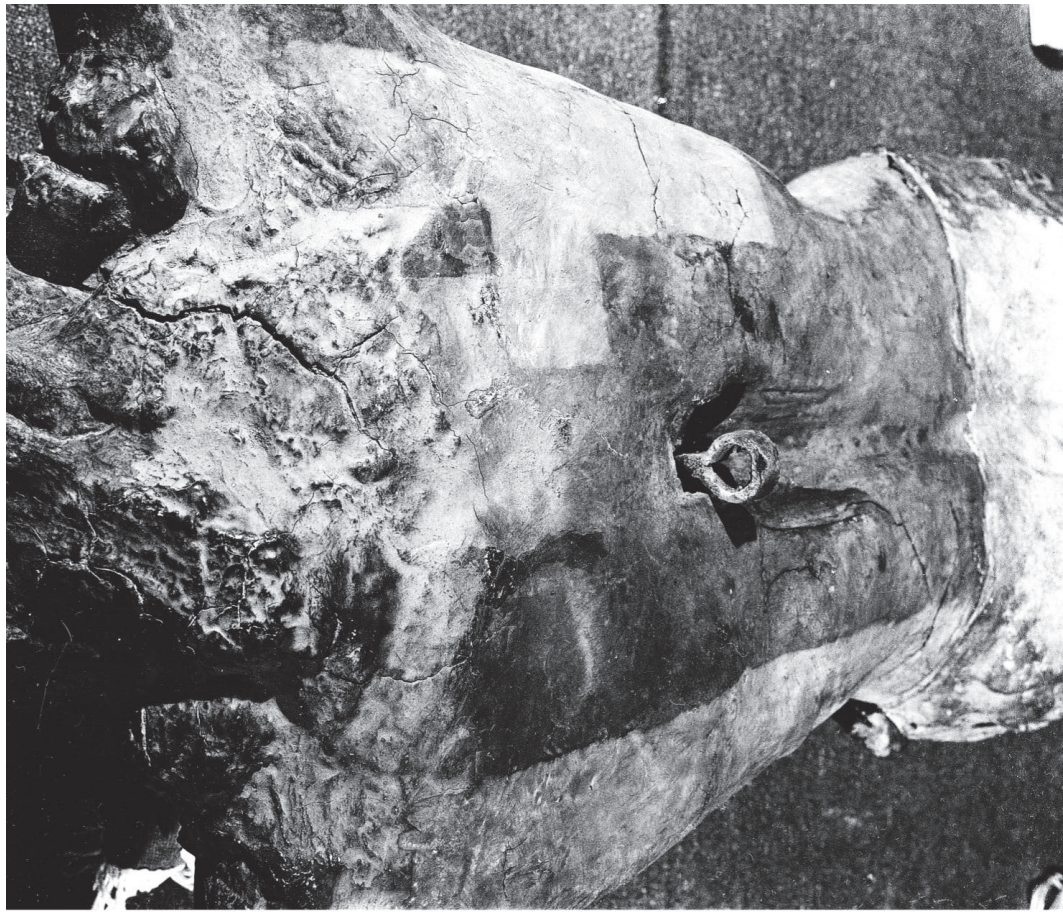
Fig. 719. Andrea di Pietro Ferrucci: *Crocifisso* (1520-1526).  
Cercina (Firenze), pieve di Sant'Andrea (dalla chiesa di San Jacopo in Via Ghibellina a Firenze).





Figg. 720-721. Andrea di Pietro Ferrucci: *Crocifisso* (secondo decennio del Cinquecento). Prato, convento di San Vincenzo Ferreri (prima del restauro).





Figg. 722-723. Andrea di Pietro Ferrucci: *Crocifisso* (secondo decennio del Cinquecento). Prato, convento di San Vincenzo Ferreri (durante il restauro).





Fig. 724. Andrea di Pietro Ferrucci: *Crocifisso* (secondo decennio del Cinquecento). Prato, convento di San Vincenzo Ferreri (dopo il restauro).





Figg. 725-726. Andrea di Pietro Ferrucci: *Crocifisso* (secondo decennio del Cinquecento). Prato, convento di San Vincenzo Ferreri (dopo il restauro).





Fig. 727. Andrea di Pietro Ferrucci: *Crocifisso* (1510 circa).  
Cerreto Guidi (Firenze), chiesa di San Leonardo.

Fig. 728. Andrea di Pietro Ferrucci: *Crocifisso* (secondo decennio del Cinquecento).  
Prato, convento di San Vincenzo Ferreri.





Fig. 729. Andrea di Pietro Ferrucci: *Crocifisso* (1520);  
Firenze, chiesa di Santa Felicità.

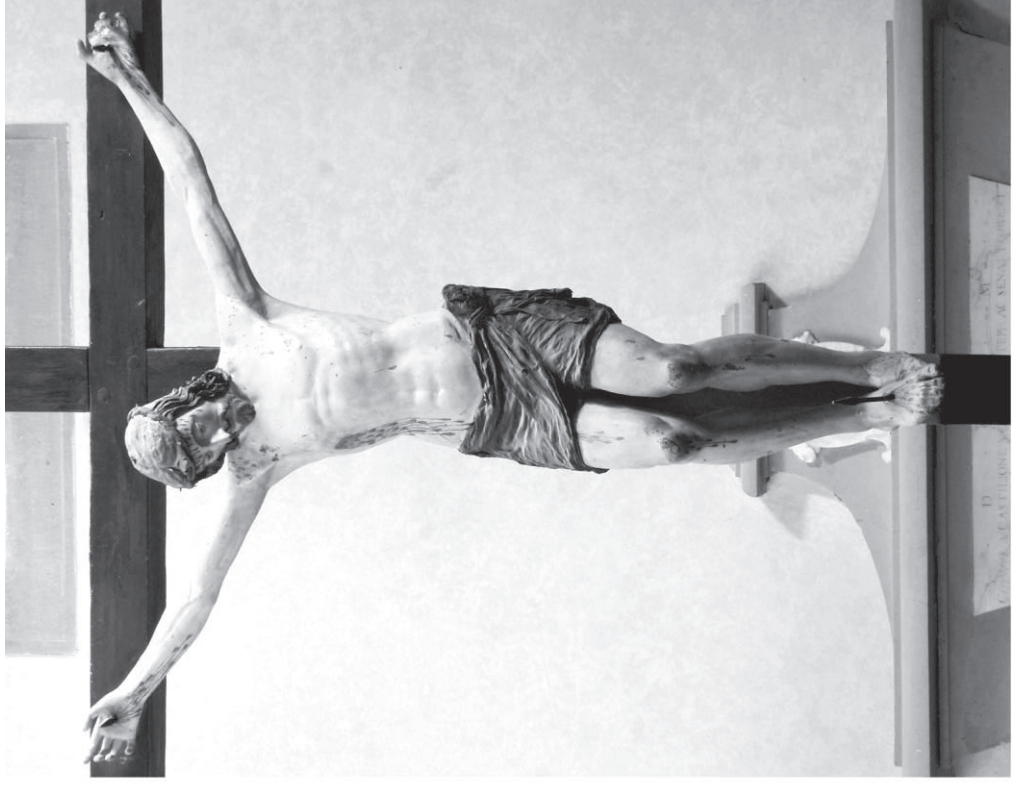
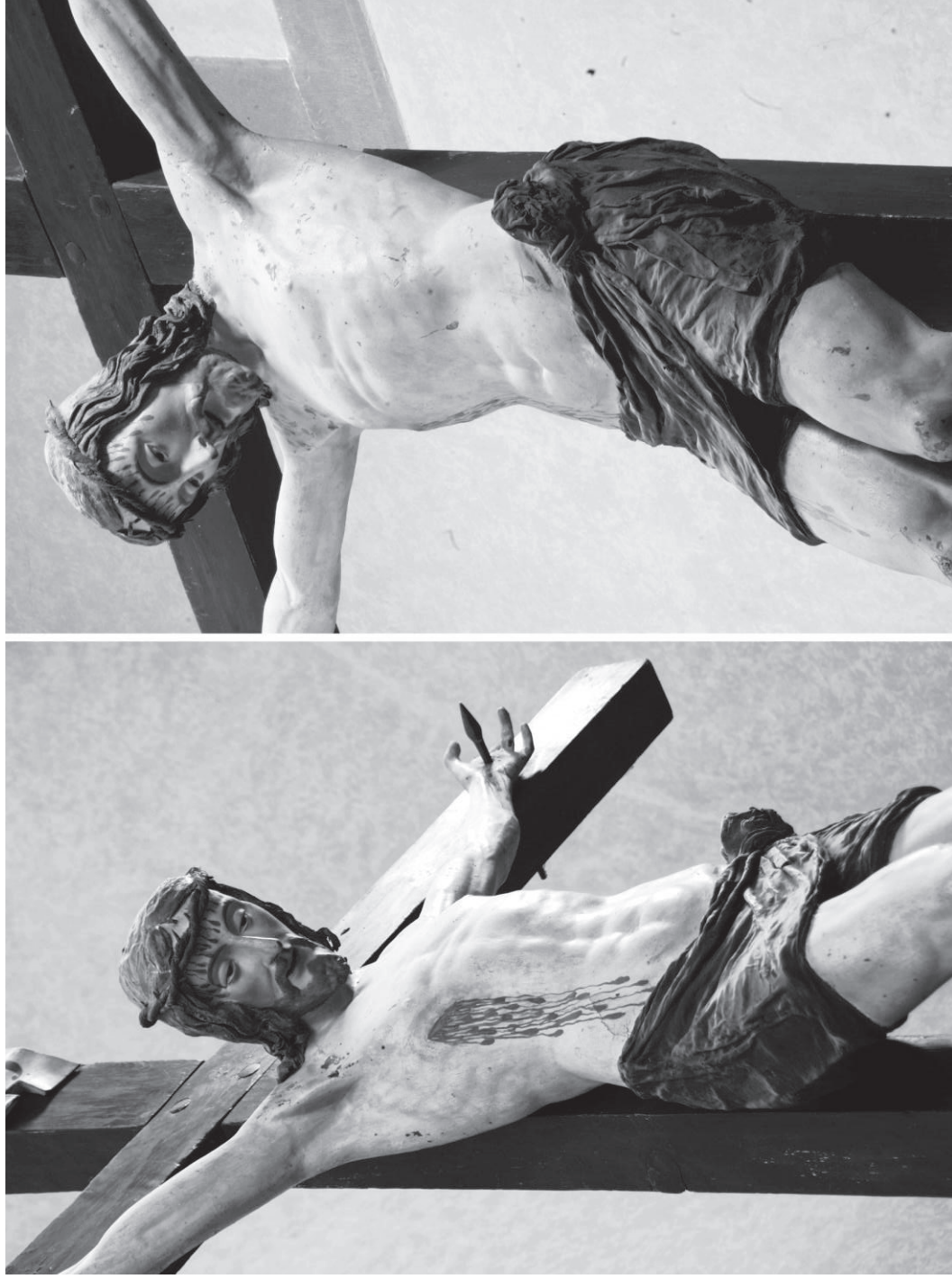


Fig. 730. Andrea di Pietro Ferrucci: *Crocifisso* (1520-1526).  
Cercina (Firenze), pieve di Sant'Andrea  
(dalla chiesa di San Jacopo in Via Ghibellina a Firenze).





Figg. 731-732. Andrea di Pietro Ferrucci: *Crocifisso* (1520-1526).  
Cercina (Firenze), pieve di Sant'Andrea (dalla chiesa di San Jacopo in Via Ghibellina a Firenze).



Fig. 733. Andrea di Pietro Ferrucci: *Crocifisso* (1520-1526).  
Cercina (Firenze), pieve di Sant'Andrea  
(dalla chiesa di San Jacopo in Via Ghibellina a Firenze).



Fig. 734. Andrea di Pietro Ferrucci: *Crocifisso* (1520).  
Firenze, chiesa di Santa Felicità.



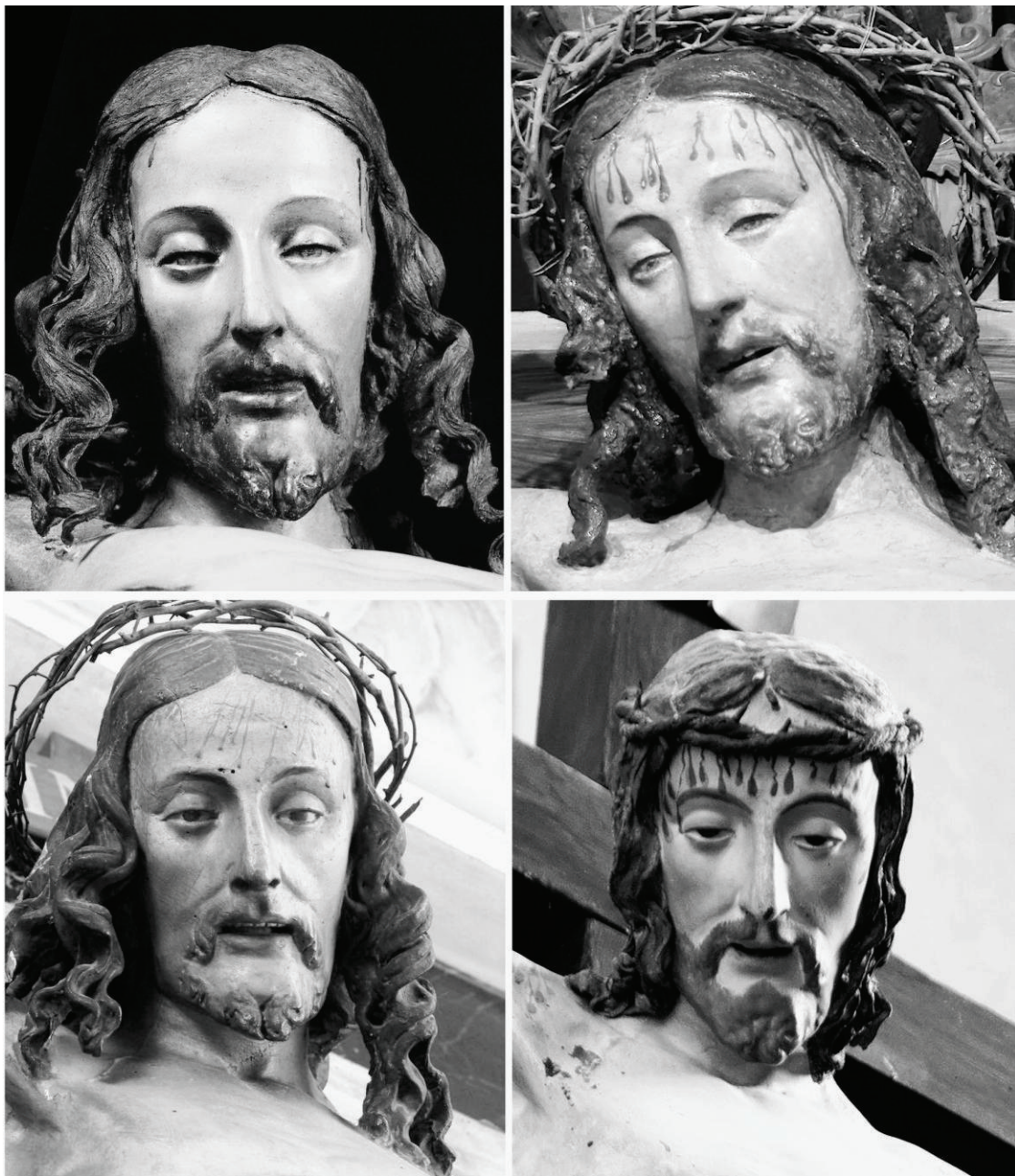


Fig. 735. Andrea di Pietro Ferrucci: *Crocifisso* (1510 circa).  
Cerreto Guidi (Firenze), chiesa di San Leonardo.

Fig. 736. Andrea di Pietro Ferrucci: *Crocifisso* (secondo decennio del Cinquecento).  
Prato, convento di San Vincenzo Ferreri.

Fig. 737. Andrea di Pietro Ferrucci: *Crocifisso* (1520).  
Firenze, chiesa di Santa Felicita.

Fig. 738. Andrea di Pietro Ferrucci: *Crocifisso* (1520-1526).  
Cercina (Firenze), pieve di Sant'Andrea (dalla chiesa di San Jacopo in Via Ghibellina a Firenze).





Fig. 739. Giovanni Angelo Montorsoli: *Crocifisso* (1560 circa).  
Borgo San Lorenzo (Firenze), pieve di San Lorenzo.



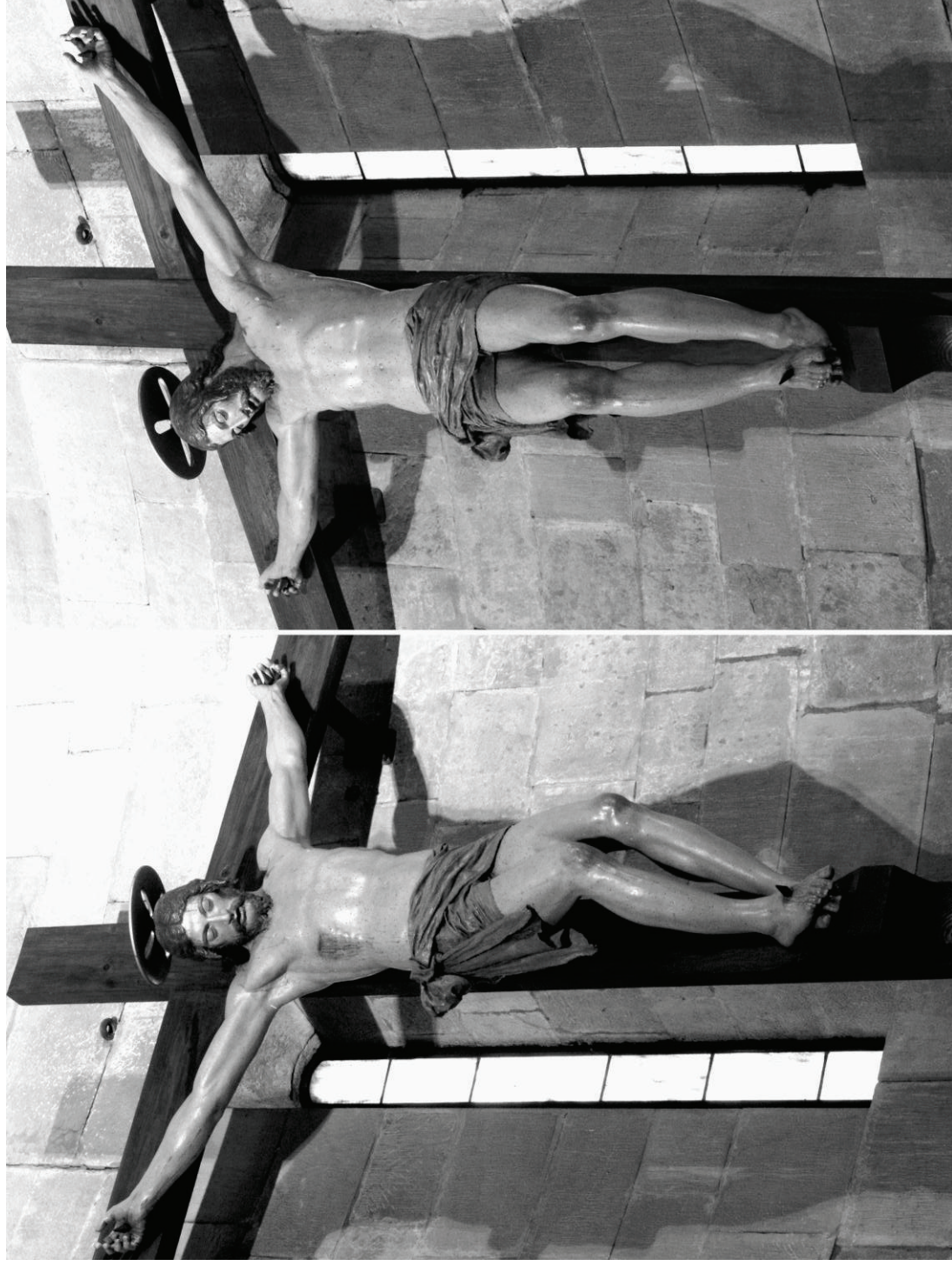


Fig. 740-741. Giovanni Angelo Montorsoli: *Crocifisso* (1560 circa).  
Borgo San Lorenzo (Firenze), pieve di San Lorenzo.





Fig. 742. Giovanni Angelo Montorsoli: *Adamo* (1558-1562).  
Bologna, altare maggiore della chiesa dei Servi (part.).



Fig. 743. Giovanni Angelo Montorsoli: *Crocifisso* (1560 circa).  
Borgo San Lorenzo (Firenze), pieve di San Lorenzo.





Fig. 744. Giovanni Angelo Montorsoli: *Cristo risorto* (1562-1563).  
Firenze, chiesa della Santissima Annunziata.



Fig. 745. Giovanni Angelo Montorsoli: *Crocifisso* (1560 circa).  
Borgo San Lorenzo (Firenze), pieve di San Lorenzo.



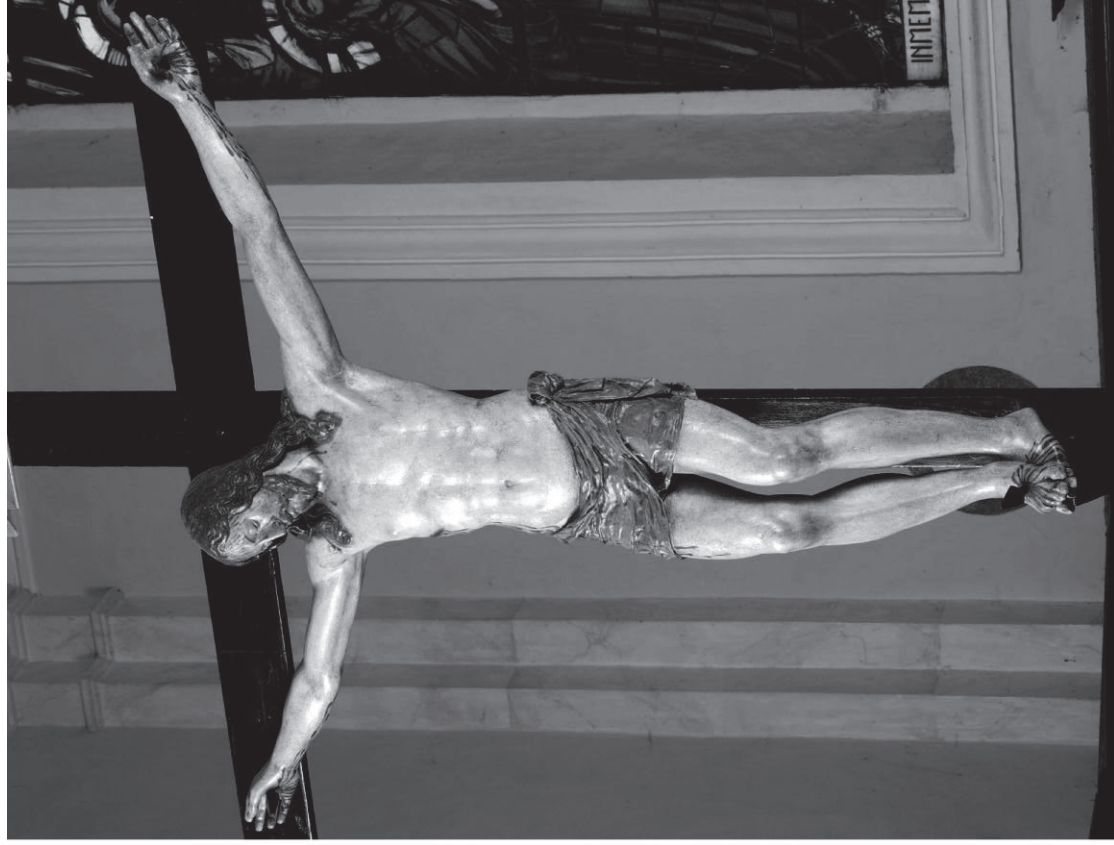
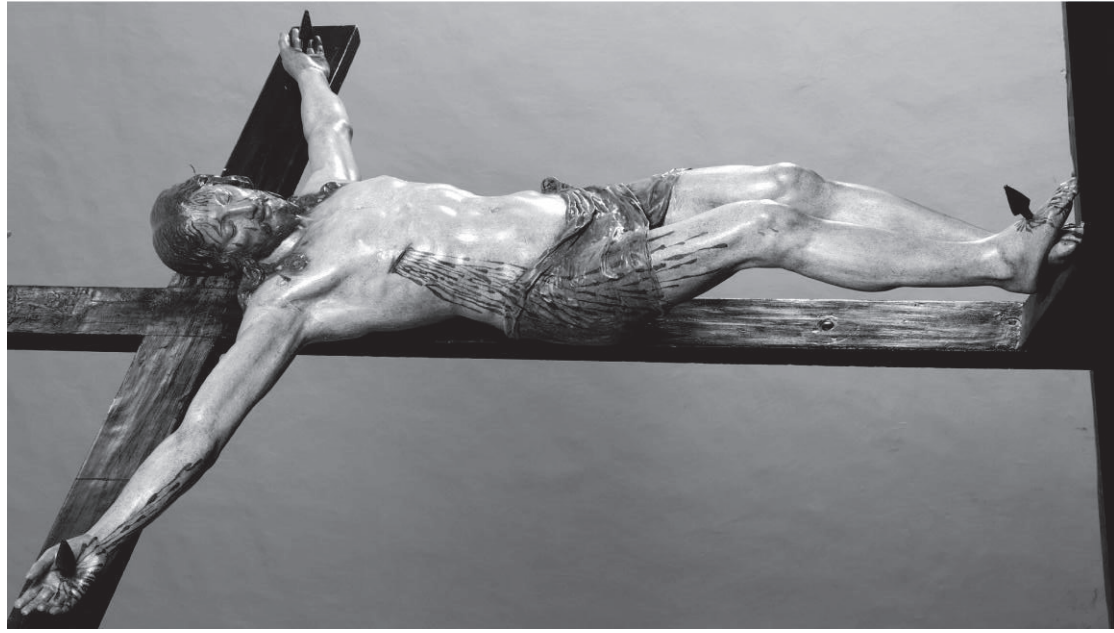


Fig. 746. Giovanni Angelo Montorsoli: *Crocifisso* (1560 circa).  
Borgo San Lorenzo (Firenze), pieve di San Lorenzo.



Fig. 747. Giovanni Bandini: *Crocifisso* (1565 circa).  
Colle di Val d'Elsa (Siena), chiesa di San Francesco.





Figg. 748-749. Giovanni Bandini: *Crocifisso* (1565 circa). Colle di Val d'Elsa (Siena), chiesa di San Francesco.



Figg. 750-751. Giovanni Bandini: *Crocifisso* (1565 circa). Colle di Val d'Elsa (Siena), chiesa di San Francesco.





Fig. 752. Giovanni Bandini: *Figura virile* (1563-1572).  
Firenze, recinto del coro di Santa Maria del Fiore.



Fig. 753. Giovanni Bandini: *Crocifisso* (1565 circa).  
Colle di Val d'Elsa (Siena), chiesa di San Francesco.





Fig. 754. Giovanni Bandini: *Redentore* (1570 circa).  
Prato, convento di San Vincenzo Ferreri (coro).



Fig. 755. Giovanni Bandini: *Crocifisso* (1565 circa).  
Colle di Val d'Elsa (Siena), chiesa di San Francesco.





Fig. 756. Giovanni Bandini: *Redentore* (1570 circa).  
Prato, convento di San Vincenzo Ferreri (coro).